



Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Universidad del Perú. Decana de América

Facultad de Letras y Ciencias Humanas

Escuela Profesional de Comunicación Social

Discursos de género en la serie de televisión al fondo hay sitio, cuarta temporada

TESIS

**Para optar el Título Profesional de Licenciada en Comunicación
Social**

AUTOR

Mariana Beatriz LÓPEZ CÓRDOVA

ASESOR

Abel Fernando SANTIBAÑEZ COLLADO

Lima, Perú

2017



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

López, M. (2017). *Discursos de género en la serie de televisión al fondo hay sitio, cuarta temporada*. [Tesis de pregrado, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Escuela Profesional de Comunicación Social]. Repositorio institucional Cybertesis UNMSM.



ESCUELA PROFESIONAL DE COMUNICACIÓN SOCIAL

"Año del Buen Servicio al Ciudadano"

ACTA DE SUSTENTACIÓN CON TESIS

En el Salón de Grados de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas a los veintitrés días del mes de noviembre del dos mil diecisiete, siendo las 11:00 horas, con la Presidencia del Lic. Benedicto Alberto Villagómez Paucar, los miembros del Jurado: Lic Rosa Cusipuma Arteaga y el Lic. Raúl Fernando Zevallos Ortiz y su asesor, el Lic. Abel Fernando Santibañez Collado, se reunieron con la finalidad de escuchar la Sustentación de la Tesis titulada: "DISCURSOS DE GÉNERO EN LA SERIE DE TELEVISIÓN AL FONDO HAY SITIO, CUARTA TEMPORADA", que la bachiller LÓPEZ CÓRDOVA MARIANA BEATRIZ, ha presentado a consideración de la Escuela, para obtener el Título Profesional de Licenciada en Comunicación Social. El Presidente del Jurado invitó a la bachiller a exponer su Tesis. Concluida la exposición la bachiller absolvió las preguntas que le formularon los miembros del jurado.

Terminada la sustentación se procedió a la calificación, resultando aprobada como SOBRESALIENTE con la calificación de Diecinueve (19).

El Presidente manifestó que, habiéndose aprobado la sustentación, la Facultad de Letras y Ciencias Humanas recomienda a la Universidad Nacional Mayor de San Marcos el otorgamiento del Título de Licenciada en Comunicación Social a la bachiller LÓPEZ CÓRDOVA MARIANA BEATRIZ.

Siendo las 12:30 horas concluyó el acto de sustentación, por lo cual los miembros del Jurado, dando fe de lo actuado, firman la presente Acta de Sustentación por quintuplicado.


Lic. Rosa Cusipuma Arteaga

Jurado Informante


Lic. Benedicto Alberto Villagómez Paucar

Jurado Informante

Presidente


Lic. Raúl Fernando Zevallos Ortiz

Miembro


Lic. Abel Fernando Santibañez Collado

Asesor

Letras mayúsculas del Perú y América

ÍNDICE

RESUMEN	5
INTRODUCCIÓN	6

MARCO TEÓRICO

CAPÍTULO I

ENFOQUES DE LA COMUNICACIÓN MASIVA Y PROCESOS DE IDENTIFICACIÓN	12
1.1. Breve referencia a los enfoques desde los cuales se analiza la comunicación masiva.....	12
1.2. Sobre la televisión y los procesos de identificación que generan los formatos de ficción	18
1.3. Las telenovelas y el imaginario social.....	26

CAPÍTULO II

AL FONDO HAY SITIO: ¿TELENOVELA O SITCOM?	28
2.1. <i>Al fondo hay sitio</i> , un formato de ficción telenovelable	28
a. Qué convierte una producción de ficción en una telenovela	
b. Características de la estructura narrativa de una ficción telenovelada	
2.2.Cuál es el origen del melodrama	38
2.3. La sitcom, sus características	41

CAPÍTULO III

LA CONSTRUCCIÓN DE LOS PERSONAJES Y LA CENTRALIDAD DE LA FAMILIA EN LA FICCIÓN	45
3.1. La construcción de personajes: arquetipos o estereotipos ...	45
3.2. El papel de la familia en la ficción	49

CAPÍTULO IV

EL GÉNERO DE QUÉ SE TRATA	54
4.1. Desarrollo del concepto	55
4.2. Estereotipos de Género	58
4.3. Atributos, roles y espacios	59
4.4. ¿Por qué es tan importante erradicar los estereotipos de género?.....	60
4.5. ¿Qué es el sexismo?	61

CAPÍTULO V

METODOLOGÍA	63
5.1 Metodología	63
5.2 Enfoque y tipo de investigación	63
5.3 Instrumentos de recolección de datos	64

CAPÍTULO VI

DESCRIPCIÓN: LA SERIE <i>AL FONDO HAY SITIO</i>	71
6.1 Su estructura	72
6.2 Unidades de sentido identificadas.....	73
6.3 Las escenas	75
6.4 Los bloques.....	76
6.5 Otros sellos característicos de <i>Al fondo hay sitio</i>	76
6.6 Sobre el humor de <i>Al fondo hay sitio</i>	80

CAPÍTULO VII

ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS	84
7.1 Personajes, sus características, roles que desempeñan y espacios en los que se desarrollan.....	84
7.2 Las frases, expresiones comunes de nuestra vida cotidiana, presentadas en la ficción: Adjetivos calificativos negativos dirigidos a mujeres y hombres	96
7.3 Escenas clave representativas de los discursos de género, etnicidad y clase social	108

7.3.1. Escenas clave representativas de los discursos de género	108
7.3.2. Escenas clave del tratamiento de la sexualidad y del humor en doble sentido.....	120
7.3.3. Escenas clave representativas de los discursos de etnicidad y clase social.....	131
CONCLUSIONES	147
RECOMENDACIONES	154
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	156
ANEXOS	162

RESUMEN

Este estudio tiene el propósito de identificar y analizar los discursos de género que se transmiten en la serie *Al fondo hay sitio*, cuarta temporada, y conocer en qué medida estos interactúan con estereotipos sociales y culturales.

Esta serie, muy popular en su momento, primer puesto del rating mantuvo una audiencia local identificada con la historia de amor y odio entre dos familias de distinta clase social en un barrio limeño: Los Gonzales y los Maldini.

En el análisis de esta serie se confirmó que los discursos tradicionales de género son predominantes, y que se expresan tanto en la construcción de sus personajes, cuyos roles corresponden al esquema tradicional de mujeres-amas de casa versus hombres-proveedores, como en la forma poco equitativa en que se representa a hombres y a mujeres en el lenguaje, depositando en ellas el mayor número de adjetivos calificativos negativos. En la construcción de escenas, el humor de la serie se basa en arquetipos sexistas como los siguientes: una mujer siempre necesita un hombre que la proteja; son los varones quienes califican, gratifican o rechazan a las mujeres; ellos, los demandantes sexuales y ellas, las idealistas del matrimonio, el mejor de sus logros.

El humor de la serie también refuerza estereotipos raciales y clasistas vinculando a los personajes populares y/o andinos con lo feo, sucio, marginal, violento, atrasado y pobre.

En la ficción se recrean experiencias y escenarios que alimentan nuestro imaginario, por ello desde el punto de vista del desarrollo social, es muy importante, tomar en cuenta las dinámicas de producción de estos formatos para generar cambios que modernicen las historias de ficción y desactiven estereotipos que impiden la igualdad.

INTRODUCCIÓN

La serie *Al fondo hay sitio* en su cuarta temporada repite una fórmula que le ha dado buenos resultados de audiencia a la empresa productora de Efraín Aguilar. Su formato, entre telenovela y sitcom, parece reunir diferentes estilos narrativos que la han convertido en el programa favorito en su horario, llegando a alcanzar en setiembre 2012, 35.6 puntos, primer puesto en el rating¹ con motivo del final de la relación de dos de sus jóvenes personajes: Grace y Gustavo Adolfo.

Entonces resulta interesante preguntarse: ¿y cuál es la fórmula del éxito que acompaña a las producciones de Efraín Aguilar? ¿Qué atractivo encuentra el público en las historias que se dan lugar en “Las Lomas” entre los Gonzales y los Maldini? ¿Es que esta historia de ficción sobre dos familias de diferente clase social, origen étnico y condición económica, reflejan de manera estereotipada el drama de una escindida sociedad limeña? ¿Hasta qué punto la reedición de la historia de dos familias ubicadas en estratos sociales distintos, pero cuyos vástagos sienten entre sí una atracción común sigue siendo un tema vigente? ¿Es discriminatoria, o más bien revela la discriminación que se presenta en la sociedad, y por lo tanto “la denuncia”? ¿Es el tono ligero, relajado y gracioso de la serie, el ingrediente que el público espera antes de acostarse?

Y como cualquier historia, la serie plantea también preguntas acerca de los discursos de género que transmiten sus personajes y argumentos: ¿son las situaciones de la vida cotidiana que plantea la serie, en términos de los discursos de género, las mismas que las propuestas por la telenovela clásica? ¿En qué medida han cambiado estos discursos? ¿Cuál es la tendencia? ¿En qué medida este programa es permeable a los cambios sociales, y con ello, al cambio del rol y posición de la mujer y el hombre en nuestra sociedad?

Algunas de las preguntas formuladas pueden resultar excesivas para la investigación que se propone desarrollar aquí, sin embargo, contribuyen a prefigurar el contexto problemático en el que las mismas se sitúan. Es el

¹ http://www.rpp.com.pe/2012-09-05-al-fondo-hay-sitio-es-el-programa-mas-visto-noticia_518887.html

interés de esta tesis, descubrir los discursos de género que se desarrollan en la serie *Al fondo hay sitio*, así como la manera en que estos aparecen entrelazados y vinculados con otros discursos.

El marco teórico se inicia con una breve referencia sobre los enfoques con que se analiza la comunicación masiva, partiendo desde el inicial enfoque hipodérmico, que consideraba que los medios “inoculan” el mensaje en la mente de su público, idea que persiste cuando se echa culpa a los medios de todo lo que ocurre, hasta el que plantea cómo los medios reescriben la realidad, que en la línea de Buonanno (1999) y la comunicación no transmisora, considera que los productos de ficción constituyen una de las tantas lecturas posibles de interpretación de nuestra realidad. Concluyendo en que las series de TV no son en modo alguno el origen de la predominante presencia de estereotipos de género en nuestra sociedad, pero nos pueden servir de ventana para observar y analizar cómo se expresan estas construcciones actualmente.

Seguidamente, nos ocupamos de los mecanismos por los cuales los formatos de ficción generan procesos de identificación en el público, aspecto de interés para este estudio ya que pone sobre el tapete la importancia de analizar sus contenidos, ya que en tanto productos mediáticos intervienen de manera determinante en la conformación de nuestro imaginario social.

Luego se aborda el tema de las telenovelas y la formación del imaginario social, concepto que resulta clave para comprender la dinámica del discurso de la telenovela u obra de ficción y sus efectos en el medio social.

A continuación definimos el formato de la serie *Al fondo hay sitio*, ya que consideramos que ha tomado tanto del género telenovela y el melodrama como de la comedia de situación gringa, así que en este punto se presentan los recursos dramáticos de cada uno de estos formatos.

También se desarrolla el tema de la construcción de personajes en base a arquetipos y estereotipos, así como el de la familia y la centralidad que esta adquiere en la ficción. La familia como audiencia, y la familia como

protagonista, tomando en cuenta que la trama central de AFHS se desarrolla en un tinglado de relaciones que se entablan entre dos familias: los Gonzales y los Maldinis.

Para finalizar el marco teórico se pasa a desarrollar el tema del enfoque de género, teoría que permitirá analizar el discurso de la serie AFHS en su cuarta temporada.

Planteamiento y delimitación del problema

Las preguntas de la investigación son las siguientes:

¿El discurso de la telenovela *Al fondo hay sitio* en su cuarta temporada, transmite estereotipos tradicionales de género? ¿Este es un discurso predominante? ¿En qué medida esta tendencia se ha flexibilizado, al compás de la modernidad, presentando roles de hombres y mujeres sin estereotipos tradicionales? ¿Cómo se expresan estos estereotipos de género? ¿Cuáles son sus características? ¿En qué forma intersectan con estereotipos sociales y culturales presentes en el mismo discurso?

El problema se delimita a la identificación y análisis de los estereotipos de género presentes en el discurso de la serie *Al fondo hay sitio*, cuarta temporada, y cómo estos se intersectan con estereotipos culturales y sociales, estableciendo sus características principales, así como identificando en la serie modelos y discursos positivos, es decir, sin contenidos sexistas.

Objetivos de la investigación

Objetivo general

Identificar y analizar los discursos de género que se transmiten en la serie *Al fondo hay sitio*, cuarta temporada y descubrir sus principales características y la medida en que interactúan con estereotipos sociales y culturales.

Objetivos específicos

- Identificar y analizar los estereotipos de género presentes en el discurso de la serie *Al fondo hay sitio*, cuarta temporada.
- Identificar y analizar los estereotipos sociales y culturales presentes en el discurso de la serie *Al fondo hay sitio*, cuarta temporada.
- Identificar y analizar los modelos positivos de género, flexibles e igualitarios, difundidos a través de la serie.

Justificación

Existe preocupación acerca del rol que cumplen los medios de comunicación en la difusión de mensajes que contienen estereotipos tradicionales de género, así como pocas propuestas acerca de qué hacer frente a esta situación.

En el campo de la labor social que realizan diferentes instituciones estatales y privadas, una de las grandes preocupaciones es la difusión masiva de diversos contenidos necesarios para el desarrollo social, dirigidos a la población.

Es el caso de las instituciones que se proponen promover el cambio de patrones culturales que favorezcan una cultura de igualdad entre hombres y mujeres, que permita el ejercicio real e igualitario de sus derechos.

Estos propósitos están expresados en las políticas públicas, por medio de herramientas de planificación que orientan la implementación de acciones por parte de los sectores públicos tales como los planes nacionales de igualdad entre mujeres y hombres, el último vigente es el Plan Nacional de Igualdad de Género 2012-2017.

Uno de los objetivos estratégicos de este Plan es la promoción de una cultura de respeto y valoración de las diferencias de género, y la erradicación de los estereotipos y prácticas discriminatorias basadas en las diferencias de género, además de ello propone la emisión de mensajes no sexistas para mejorar el tratamiento informativo y la imagen de la diversidad de mujeres en los medios de comunicación.

Este interés también está presente en el quehacer de diferentes organismos no gubernamentales, entre ellos, la Veeduría de Medios de Comunicación y otros como ConcorTV, Consejo Consultivo en Radio y televisión adscrito al sector Transportes y Comunicaciones, entre otros.

Más allá de los cambios sociales y económicos que avanzan desde su propia lógica, como de aquellos logrados, por ejemplo, con la aparición de la píldora anticonceptiva, o con la masiva incorporación de las mujeres al mercado laboral durante las épocas de conflictos bélicos, los medios de comunicación deberían contribuir al cambio de patrones culturales.

Sin ignorar los estudios sobre la recepción crítica que cuestionan la idea de un público pasivo, los medios de comunicación, en especial la televisión, tienen una gran influencia en el público. La tv es un medio fuerte (Escudero, 1997) que se instala en nuestra sala de estar y forma parte de nuestra vida cotidiana.

Los discursos que se transmiten por televisión son muy importantes debido a la influencia de este medio en la construcción de un imaginario simbólico, discursos y maneras de pensar. En la publicación “Mujer y Medios de Comunicación: por una oferta de calidad y equidad” de la A.C.S. Calandria (2005, p.22) se afirma que “las imágenes de mujeres y hombres que aparecen diariamente en los programas televisivos de canales de señal abierta son una preocupación central para la Veeduría de la Comunicación Social al comprobar que en el campo cultural, desde el entretenimiento y la información, se forman y legitiman representaciones de lo que es ser hombre y mujer así como de las relaciones que se construyen entre ellos”.

La televisión se ha convertido hoy en día en el medio de comunicación que acompaña a la nueva generación. Reciente encuesta señala que el 97%² de niñas y niños consideran que ver televisión es la segunda actividad más importante en su vida cotidiana de lunes a viernes.

² Encuesta a niños y adolescentes sobre la radio y televisión 2012-CONCORTV en una cobertura de 17 ciudades del Perú.

El formato de la telenovela también es un género fuerte “en el sentido de que provee reglas estructurales precisas, estables y redundantes que forman la competencia semiomediática de los televidentes” (Escudero, 1997, p. 77). Este género produce una gran fidelidad del público, y *Al fondo hay sitio*-que aunque sin declararse como tal, reúne muchas características propias de este formato- es una muestra de ello. De ahí la importancia de abordar este tema.

Hipótesis

Hipótesis principal

La serie *Al fondo hay sitio* desarrolla en clave de humor un discurso donde superviven de manera predominante estereotipos de género tradicionales.

Hipótesis secundaria

La serie *Al fondo hay sitio* desarrolla un discurso en clave de humor que se basa en estereotipos raciales, sociales y culturales negativos para ciertos sectores sociales y grupos poblacionales.

Variables

- Estereotipos de género tradicionales y modernos, que se manifiestan a través de los roles y atributos de los personajes, así como en los espacios en los cuales se desarrollan.
- El sexismo que se produce cuando se hace preponderar a hombres o a mujeres por el solo hecho de serlo, lo que provoca situaciones de desigualdad, donde resulta discriminado uno de los sexos.
- Estereotipos sociales, raciales y culturales en la construcción de los personajes y sus discurso.

MARCO TEÓRICO

CAPÍTULO I. ENFOQUES DE LA COMUNICACIÓN MASIVA Y PROCESOS DE IDENTIFICACIÓN

1.1. Breve referencia a los enfoques desde los cuales se analiza la comunicación masiva

La ficción televisiva constituye una entrada, incluso mejor que otras, y puede ofrecer una aproximación privilegiada a las más grandes y generales cuestiones sobre la cultura de los medios de comunicación y la cultura social. (Buonanno, 1999, p.10)

En este capítulo se ubicará el objeto de investigación elegido: el producto de ficción y entretenimiento, denominado serie: *Al fondo hay sitio*, cuarta temporada, en el marco de los estudios, investigaciones y reflexiones que se han realizado respecto a productos similares, intentando explicar el enfoque desde el que partimos, así como las cuestiones más generales referidas a las teorías respecto al papel de la televisión y en especial a los productos de ficción en la conformación de un imaginario social, de la cultura.

Siguiendo la reflexión de Milly Buonanno (1999, p.61) el análisis de la serie AFHS, nos puede llevar a encontrar los asuntos fundamentales de la cultura de nuestro país, al ayudarnos a descifrar “valores, esperanzas, mitos, visiones del mundo que, en un momento dado, pueblan y componen el universo simbólico de la sociedad”.

Como toda historia de ficción, AFHS ha creado un mundo ficcional-no real: la vida de un barrio en Las Lomas, que, de alguna manera, recrea la vida de vecinos y vecinas de cualquier barrio limeño. En este sentido, a partir de este análisis de contenido esperamos encontrar una de las lecturas posibles que propone el discurso de la serie, sobre nuestra realidad, y de manera especial, aquel referido a las diferencias de género.

Esta referencia se hace necesaria para situar con mayor claridad nuestro objetivo de investigación, ya que constituye el marco más general.

Es común que se piense que el poder de los medios de comunicación está basado en la influencia prácticamente absoluta y vertical que estos ejercen sobre los individuos. Este es el enfoque de la teoría llamada “hipodérmica”, por su capacidad de inyectar y “lavar el cerebro” al público que los ve o escucha, el mismo que de acuerdo a esta visión, mantiene una actitud de recepción pasiva.

Para Morley (1996, p.73) esta postura tiene que ver con “la tesis pesimista de la sociedad de masas” elaborada por la escuela de Francfort, al observar cómo los líderes fascistas utilizaron los medios de comunicación de masas para difundir su propaganda, hasta obtener como resultado una sociedad alemana ganada por el fascismo, “caída que se atribuyó en parte al relajamiento de las ataduras y las estructuras tradicionales, y se la consideró como un fenómeno que dejó a las personas atomizadas y expuestas a influjos externos”.

Un poco después o tal vez paralelamente se sitúa otro momento similar que también daría la razón a esta teoría, sucedió en el contexto de la Primera Guerra Mundial, cuando a través de las soap operas (u “operas de jabón”, en referencia a los programas que contaban historias, cuyos auspiciadores eran, básicamente, las industrias de jabón, detergente y otros productos de limpieza) formato que representaba la mayor parte del mercado del entretenimiento en Estados Unidos, se difundió el discurso a favor de la guerra, y las amas de casa, audiencia altamente vulnerable, fueron las primeras convencidas por los argumentos belicistas. Al respecto dice López Pumarejo explica que:

Se piensa que el fanático respaldo público a las más despiadadas y autodestructivas acciones bélicas se logró primordialmente mediante propaganda estatal de prensa y radiodifusión. Los mensajes del media funcionan, según la teoría, como virus inyectado en la psiquis del receptor, el cual, aislado y disperso, resulta particularmente vulnerable. (López Pumarejo, 1987p.73)

Este modelo de comunicación ampliamente aceptado – señala Buonano – se apoya en el modelo transmisor de Laswell, donde:

... los actores implicados en el proceso ocupan posiciones muy desequilibradas; uno (el emisor) es el sujeto activo y el otro (el receptor), el sujeto pasivo. Está implícita en el modelo la idea de que los mensajes incorporan los significados que quiere el emisor y que el destinatario (público, audiencia) los asuma automáticamente (...). (Buonano 1999, p.22)

Conforme el progreso de las investigaciones y el quehacer de teóricos de la comunicación irían surgiendo nuevos enfoques sobre el fenómeno de la comunicación de masas. Uno de ellos, el enfoque conductista (behaviorism) promovido por dicha corriente psicológica objetó la teoría hipodérmica al demostrar que “la comunicación de masas no era un virus inyectado sino que sus efectos dependían de las circunstancias del receptor” (López Pumarejo, 1987, p. 74).

Al respecto Morley señala que “el modelo hipodérmico resultó decididamente descartado tras el “redescubrimiento del grupo primario” y de su papel en la determinación de la respuesta del individuo a la comunicación” (Morley, 1996, p.78). Volviéndose a la idea de que el entorno más cercano al individuo ejerce un importante papel en la forma en cómo va a recibir e interpretar el mensaje, reconociéndose que el medio social en el que vive, desarrolla una influencia en el individuo.

Otra teoría para entender los efectos que causan los medios en la audiencia fue el modelo de los “usos y gratificaciones”, aquella postura supone que “cada miembro de la audiencia massmediática puede usar e interpretar cualquier programa de un modo por completo diferente del que pretendía transmitir el comunicador, y aun diferente de los demás miembros” (Morley, 1996, p.82). Pensado de esta forma, parecería que los mensajes y contenidos de los medios no tendrían un propósito previsto por quien los emite.

Nuevamente esta teoría mostraría sus flancos débiles, al desarrollar una argumentación basada únicamente en la psicología y centrarse solamente en el individuo y sus procesos mentales, olvidando la importancia del medio social. Otra crítica fue que, si bien es cierto, un mensaje puede tener diferentes formas de interpretación, de acuerdo a las vivencias, cultura, etc. del receptor, es también cierto que si los mensajes de los medios de comunicación están estructurados con una intención premeditada, contendrían “mecanismos para

promover ciertos significados y para suprimir otros” (Morley citado en Buonanno, 1999, p.90).

Otro teórico de la comunicación, Lazarsfeld, decide aplicar métodos provenientes de otras canteras profesionales y teóricas al estudio de los comportamientos frente a la comunicación de masas, y comienza a emplear la encuesta como un medio de conocimiento y verificación de los efectos de la comunicación. “El empirismo parte de la base de que solamente es posible conocer con absoluta certeza la realidad mediante la observación sistemática” (López-Pumarejo 1987, p.76). Este enfoque postula que aplicando el mismo rigor metodológico que emplean las Ciencias Naturales a las Ciencias Sociales, se descubrirán las leyes de funcionamiento de los fenómenos sociales. “Pero dado que lo susceptible de observación es producto de las relaciones interpersonales y el ser humano es tan variado como impredecible, lo que se estudie no puede ser aislado en una situación totalmente controlada” (López-Pumarejo 1987, p.77), como sí sucede con un experimento de laboratorio.

Sin embargo, esta propuesta es la base de un desarrollo importante de los estudios de mercado, en el que se aplica la encuesta como medio de investigación cuantitativa ya sea de estudios de opinión pública o de consumo. Algunos trabajos de interpretación sobre contenidos de series de televisión en una aplicación particular de este enfoque han buscado comparar las estadísticas reales de determinadas problemáticas con el número de veces que aparecen éstas problemáticas en las series de televisión. Por ejemplo, podrían contar el número de veces que los personajes salen a escena bebiendo alcohol en proporción al nivel de consumo de dichas bebidas en la realidad (López-Pumarejo 1987, p.77). En este caso, agrega este autor, se llega a confundir el carácter ficcional de una serie de televisión con formatos más bien documentales.

En vista de cómo estas posturas llevan a sesgar el proceso de investigación es que nos hemos detenido a reflexionar sobre ellas, para encontrar una posición orientadora de nuestro estudio.

Si bien es cierto los medios no “inoculan” un mensaje, como podría pensarse de acuerdo con la teoría hipodérmica, tan popularizada entre el público general, para quien la tv, es un aparato peligroso, autoritario y vertical cuyos mensajes indefectiblemente son depositados en la mente del espectador, ellos sí tienen una importante influencia en la conformación de un imaginario cultural.

Siguiendo esta idea, los discursos que ofrecen los medios no se generan en ellos mismos, en el exacto sentido de la palabra, descontando así, cualquier posición que vea en ellos, una maquiavélica forma de manipulación:

Según una concepción no transmisora de la comunicación, la construcción de la realidad no es un *producto* (de la influencia de los medios de comunicación) sino un *proceso*, durante el cual se presentan, interpretan, comparan y discuten, se negocian significados sobre diversos aspectos de la vida cotidiana y del mundo social. (Buonanno, 1999, p.79)

El carácter pasivo del público de tv, es un concepto cuestionado hace mucho tiempo ya, y de manera definitiva por los estudios de recepción. Así, el consumo de los contenidos que emite la televisión está mediatizado por diversos factores: lo social, lo económico, lo cultural, los ámbitos desde los cuales el espectador negocia, o interpreta, estos contenidos.

Entonces, la TV tiene el poder de colocar temas en la agenda, que se convierten en puntos de interés público en un momento determinado, proporcionando los elementos para ser pensados, analizados y valorados. Tal como lo prueba un estudio de Hartmann y Husband sobre la raza y los medios, citado por Morley, donde se consideró que:

el influjo de los medios “opera sobre los marcos interpretativos (...) antes que directamente sobre las actitudes”. Esto equivale a decir que los medios producen efectos en lo que se refiere a “definir temas”, instalar la agenda de problemas sociales y proporcionar los términos con que esos problemas pueden ser pensados. (Morley, 1996, p.118)

Los medios de comunicación y en especial la TV tienen el poder de mostrar el abanico de posibles actitudes que podríamos adoptar frente a situaciones tipo que se presentan en la vida cotidiana. Esto también se probó en un estudio que condujo Morley sobre la revista televisiva *Nationwide*, cuyos

temas giraron en torno a los diferentes hechos de la vida cotidiana de Inglaterra, donde se concluyó que en este programa se mostraban valores y actitudes que juntos constituían: “lo que podríamos considerar un conjunto de supuestos básicos sobre la vida de la Gran Bretaña contemporánea y sobre las actitudes “sensatas” que nos convendría adoptar ante diferentes “problemas sociales” (Morley, 1996, p.120).

Los medios de comunicación entonces, colocan temas de agenda, ofrecen modelos de actuación frente a situaciones tipo e interpretaciones de la realidad, pero no tendrían el poder de “inocular” un mensaje.

Este distanciamiento respecto de posiciones que satanizan a las telenovelas y otros programas de ficción de la tv por ser alienantes, no evita ignorar que todo producto televisivo tiene detrás a una producción que elabora un contenido estructurado para condicionar un tipo de lectura.

En tal sentido, el análisis de la serie AFHS nos mostrará los estereotipos que se re-construyen y difunden a través de ella, como una de las “interpretaciones” posibles del mundo real, que lanza la producción de la tv nacional en nuestros días, y que se difunde por canal abierto al público en general.

Los productos de ficción recogen situaciones y referencias de la vida cotidiana, reinterpretándola y creando modelos, como es el caso de *Al fondo hay sitio*, deliberadamente encendidos, concentrados y exagerados de gente y situaciones de nuestra realidad.

Así, siguiendo la pauta de Buonnano (1999), realizar un estudio basado en el análisis de contenido de una serie como AFHS, nos permitiría hacer una lectura sobre la manera en que se están asumiendo, ahora, los discursos de género en nuestra sociedad, situación que interesa en tanto los medios de comunicación constituyen actores importantes en la conformación de nuestro imaginario. Las series de TV no son en modo alguno la única razón, ni el origen, de la predominante presencia de estereotipos de género en nuestra sociedad, pero nos pueden servir de ventana para observar y analizar cómo se

expresan actualmente, por ello estos productos constituyen una de las tantas lecturas posibles de interpretación de nuestra realidad:

Sin representar ni deformar propiamente la realidad, las historias narradas por televisión más bien la reescriben y la comentan, entrando y ocupando un lugar preeminente en las esferas de las “prácticas interpretativas” mediante las cuales en cada época los hombres han creado sus propias versiones del mundo y han dado sentido a la vida cotidiana.(Buonanno, 1999, p.62)

1.2. Sobre la televisión y los procesos de identificación que generan los formatos de ficción.

Cuando el invento de la televisión surge, se pensó que nunca desplazaría a la radio del lugar privilegiado que tenía en el hogar como el principal difusor de ficciones y melodramas a través de sus radionovelas. Sin embargo, en poco tiempo este aparato de sonido con imágenes en movimiento pasó a tomar su lugar. “En Estados Unidos primero y en Europa después, la televisión se convirtió en el más universal medio de comunicación, con una hegemonía aplastante en el ecosistema comunicativo, que secundarizó la influencia social de los restantes medios” (Gubern, 1987, p.340).

El salto fue muy rápido, y la televisión comenzó a alcanzar altos niveles de sintonía con la transmisión de “soap operas”, según el mismo sistema: la producción de contenidos de entretenimiento y diversión que aseguraban el público al que se dirigía la publicidad, el objetivo era promover un creciente nivel de consumo en la sociedad para provecho de las grandes corporaciones comerciales. “La inmediata rearticulación del soap en el recién nacido medio televisual fue casi automática” (López-Pumarejo, 1987, p.70).

La televisión se convierte así en un medio de comunicación de gran presencia en el espacio familiar. Es un “aparato electrodoméstico” singular, en torno al cual se comienza a organizar la sala de estar y la dinámica familiar:

El televisor ha reorganizado el espacio de reunión familiar de un modo que no había hecho la radio, pues la radio se escuchaba sin ser mirada. Pero el televisor ha obligado a encarar los asientos de la sala hacia su pantalla y a eliminar los obstáculos visuales. (Gubern, 1997, p.29)

No solamente eso, sino que su presencia en la vida familiar impone el tema y una comunicación que no admite interpelación, al contrario de lo que sucede en la comunicación interpersonal, en las reuniones y tertulias familiares, donde el diálogo está presente. Como dice Gubern (1997), en la infancia, el relato de la abuela podía detenerse y reanudarse cuantas veces fuera ante las preguntas de sus nietos. Ahora, la televisión “ha acabado por censurar, además, las conversaciones de los miembros de la familia” y a colocar temas menos relevantes para este grupo social, abstrayéndolos de la solución de los problemas reales que les plantea su vida cotidiana (Gubern, 1997, p.29).

Así, ver televisión se convierte en algo muy diferente a ver una película en el cine. Ir al cine es un acto social, colectivo. En la sala de exhibición: la pantalla gigante y la oscuridad de la sala condiciona toda tu atención. Según Muñiz (1997, p.41), el espacio cinematográfico ejerce sobre el espectador una fuerza centrípeta, te atrae; al contrario de lo que sucede con el espacio televisivo, que ejerce una fuerza centrífuga, haciéndose ella misma parte del quehacer cotidiano, introduciéndose en la privacidad familiar de todos.

Y es que ver televisión, al igual que escuchar la radio, no es un acto necesariamente colectivo, no se requiere salir de casa para verla, ni encontrarse con nadie. Es además cómodo y gratuito. “Fue precisamente la razón de su gran éxito comercial, ya que a la comodidad de la domesticidad se añadió casi siempre la de la gratuidad de su fruición” (Gubern, 1987, p.340).

El individuo aislado, adicto a su influjo, se distancia de las demás personas de su entorno. Refiriéndose a esta característica López Pumarejo (1987, p.50) dice que “Su advenimiento no hizo sino fomentar inmensamente un hábito previamente promovido por la radiodifusión: la recepción aislada y doméstica como ritual de pasividad: la progresiva decadencia de la recepción colectiva”. Este medio, a diferencia del cine, cuya visión planteaba la salida de casa y la asistencia a una hora y día determinado a la sala del cine del barrio, donde todos juntos disfrutaban de las ocurrencias en la pantalla, cambia la forma de ver; con la televisión su recepción se disgrega y atomiza reduciéndose al grupo familiar cuando no individual.

Por otra parte, al ubicarse en el centro de nuestra sala de estar, se sitúa también en medio de todo el ruido, movimiento y quehacer de la vida cotidiana. Estas características de la televisión abonan a favor de la producción de un material estandarizado, que pueda ser visto por diferente tipo de público. Sobre ello Roman Gubern señala que:

La domesticidad de la fruición televisiva se traduce en frecuentes interferencias visuales o acústicas del hogar, tales como el timbre del teléfono o de la puerta, la luz ambiental, las voces de la casa, etcétera. Ello conduce a una fruición televisiva semiatenta e imperfecta, en contraste con la fruición cuasihipnótica del cine (pantalla grande, oscuridad de la sala) lo que se convierte en un argumento a favor de los mensajes redundantes, de los contenidos poco complejos, y en general de los programas “que exijan poca atención o esfuerzo intelectual”. (Roman Gubern, 1987, p. 365).

Adicionalmente a estas características y efectos del medio en sí, la estructura narrativa de las series, incluidas las telenovelas, actúan de manera efectiva para influir en el público espectador.

En primer lugar, al ser una serie, la entrega se da por capítulos que progresivamente van desarrollando una historia; durante este proceso, motivado, como veremos más adelante, por la intriga y una calculada develación de los secretos, los personajes de la historia se hacen cotidianos a nuestra vida: los vemos todos los días, los conocemos, se genera empatía, y ya pronto podemos sentir lo que ellos sienten frente a las situaciones de vida que le propone la historia. “La efectividad que el discurso publicitario adquiere con el programa así dosificado – de manera serial – se basa en que por un lado los protagonistas se hacen cotidianos, y, así, más verosímiles, y, por otro lado, el acto mismo de verlo es rito de familia”. López Pumarejo (1987, p.46)

Otro factor a tomar en cuenta es que la televisión - y lo que a través de ella se transmite- han heredado del cine, su capacidad mitogénica. Aunque es una frase trillada de los locutores y presentadores de la televisión: “el tiempo de la televisión es oro”, lo cierto es que no es fácil acceder a ella y obtener un espacio en la tv; hacer que “te vean” en televisión es convertirte en una persona famosa, aunque sea por un día; por otro lado, también es cierto que solo “existen” aquellos hechos, que llegan a captar la atención de los medios,

en este caso de la televisión. (Bourdieu, La televisión, p.16) de ahí el llamado “efecto ventana”, ya que aparecer en la TV es un bien escaso (Gubern, 1997, p.31).

La puesta en escena y el primer plano, la emoción así amplificadas, favorece la generación del mito que cubre al personaje y al actor, haciendo posible una experiencia de ensueño (Gubern, 1997, p.31). El primer plano no solamente acerca, amplifica y fascina al público, sino que también tiene como consecuencia el “fijamiento y popularización del rostro de los actores” (Martín Barbero, 1992, p.58).

Pero esta capacidad mitogénica, digamos de la puesta en escena, existía ya en los inicios de los espectáculos populares, de feria, donde el pueblo se involucraba tanto con las historias que “vivía” el melodrama. Con el cine, esta confusión entre el actor y el personaje, sigue expresando la difusa línea divisoria entre ficción y realidad, convocada ahora por “la fascinación onírica de la sala de cine” (Martín Barbero, 1992, p.58).

Así, “la fusión del personaje con el actor. (...) producía un nuevo tipo de mediación entre el espectador y el mito” (Martín-Barbero, 1992, p.58). Surge entonces la figura de la estrella de cine, Hollywood y el *star system*. Y la identificación con estos actores-personajes se torna en la “idealización de unos valores y unos comportamientos fuera de la sala, en la vida cotidiana” (Martín-Barbero, 1992, p.58). Se proyecta en los actores las características de los personajes que ellos encarnan en la ficción: sensualidad, fortaleza, rebeldía, carácter, heroísmo, y se convierten en íconos fabricados por esta maravillosa maquinaria del cine.

La capacidad de crear grandes historias encarnadas por actores míticos del cine, pasa a la televisión sin mayores problemas, aprovechando las particulares características del medio, impulsa un nuevo *Star system* (Gubern, 1997, p.30).

Al respecto, Roman Gubern (1997), menciona tres efectos mitogénicos que producen los programas narrativos. El primero se refiere a que el personaje adquiere “una presencia hogareña, como un familiar más, en virtud

de su carácter habitual en el espacio doméstico” dada la característica distintiva que tiene la televisión frente al cine: siempre está dentro del hogar, lo “que coloca al personaje en la iconósfera íntima del telespectador, en el interior de su propio hábitat” (Gubern, 1997, p.33).

El segundo efecto mitogénico se explica por “la necesidad de estereotipación caracterológica del personaje, como un arquetipo estable y reconocible fácilmente por el público” (ibídem). Este es un requerimiento insoslayable debido al carácter masivo de la televisión y la consiguiente heterogeneidad de sus audiencias.

El tercer efecto mitogénico de los programas narrativos se refiere a que los personajes, en estos largos culebrones, pasan durante la historia, por las vicisitudes propias de cualquier persona, así, crecen, se casan, estudian, trabajan, enferman, etc. El espectador ve en la pantalla de la tv., a un personaje “tal como él” con unos planes, propósitos, con una vida por delante, “se caracterizan por un flujo biográfico continuo, como el de los seres vivos, como sus propios espectadores” (Gubern, 1997, p.33). De ahí su cercanía con el público y su rápida familiarización: casi creemos que los conocemos. Prueba de ello, muchas veces sucede que cuando nos encontramos con un actor en la calle, esperamos ser reconocidos, tanto como nosotros creemos conocerlos a ellos.

Todas estas características del estilo narrativo de la telenovela y las series de ficción provocan una “eficaz identificación-proyección por parte de la audiencia, que vive por procuración, de un modo vicarial, grandes pasiones y grandes dramas” (Gubern, 2000, p.38). El espectador se sorprende, sufre, se emociona, es cómplice, rechaza a unos personajes, quiere o simpatiza con otros, etc. Se envuelve en la dinámica, le encuentra sentido, y vive con ella experiencias ajenas, como si fueran propias, a través del drama, “en la certeza del “canje provisional de la identidad”: este personaje es como yo, o yo debiera ser como él, o a mí no me gustaría hallarme en su lugar” (Monsivais, 2002, p.117).

El proceso que vive el espectador que sigue una historia por tv., ya sea una serie, o una telenovela, es en realidad “un desdoblamiento proyectivo, de modo que se siente solidario y se identifica con el personaje positivo, en quien ve a su semejante, digno de su simpatía, mientras que libera sus frustraciones y sus ansias destructivas a través del personaje malvado, del transgresor moral” (Gubern, 1997, p.34). Este mismo autor agrega que justamente toda buena ficción “es aquella que es capaz de satisfacer simultáneamente las dos necesidades psicológicas opuestas del individuo, la de amor y la de odio” (Gubern, 1997, p.34).

Todo ello sucede en el espectador durante la recepción de una historia. Adicionalmente, la forma en que se da la recepción de la narración es también un factor importante a considerar. Muchas veces estas historias se ven en familia, a la “hora de la telenovela”, y el momento en que la familia se encuentra para ver juntos la telenovela, es una cita impostergable, la familia entera comparte las vicisitudes de los protagonistas con deleite: ver el programa preferido de la televisión “se ha convertido en rito familiar” (López-Pumarejo, 1987, p.46); otras veces más bien puede verse en privado, y esto es a lo que él llama la “fuerza de la incidencia privatizada”, porque el espectador tiene acceso siempre a la misma hora, a una cita directa con los personajes de la historia (ibídem). La adherencia del público a la programación de ficción puede darse de manera tan intensiva en la vida de las personas, que puede suceder como indica R Williams que aquello se torne en una plataforma de satisfacción de necesidades emocionales tal que traslade hacia ella su principal interés “el ciudadano promedio tiende a pasar más tiempo como espectador de cotidianidad espectacularizada que como partícipe en relaciones interpersonales” (Raymond Williams en López-Pumarejo, 1987, p.57).

Estos factores reunidos: el ingreso a nuestra cotidianidad vía dosis diarias del programa, la familiaridad, el rito en que se puede convertir el ver juntos un programa de tv. determina una influencia importante en el público receptor, proceso que López Pumarejo describe como una “inigualable fuerza pedagógica al estilo de vida de los protagonistas...” (López-Pumarejo, 1987, p.46).

Todos los días, la cita con la telenovela de nuestra elección, se convierte en un rito individual que cumplimos con absoluta “adicción”. Esta predilección y adscripción favorece la ascendencia de la serie o programa para introducir estilos de vida, maneras de pensar y otros, que para este autor, quien centra su crítica en la coincidencia de los modelos que emanan de todo el “flujo televisivo” - concebido como una constante e ininterrumpida transmisión, compuesta por todos los formatos de la tv. Incluidos los anuncios - tiene el objetivo final de cimentar y fortalecer la sociedad de consumo de la que formamos parte, como el modelo de sociedad en la cual “entre cada necesidad y su satisfacción media casi siempre un acto de consumo” (íbidem).

Muchos autores se han referido a las razones que convierten a los programas de ficción, sobre todo a la telenovela, en medios para incorporar conocimientos, información y modelos de comportamiento que pueden ser usados frente a los propios problemas de la vida cotidiana. Uno de ellos es Lorenzo Vílchez quien rescata la función social de las telenovelas respecto a las cuales dice sirven para “aprender, permiten imaginar con referentes reales, posibilitan un diálogo que vaya más allá del problema económico o del cuidado de los hijos” Lorenzo Vílchez (1997, p.58).

Por su parte, López Pumarejo, plantea que el individuo desarrolla su identidad vinculándose con su entorno, y esto lleva a conocer otros modelos distintos a los de su núcleo familiar, a través de la tv.: “es el eslabón entre la familia y la exterioridad, es **diccionario del mundo** siempre a mano como posesión privada de la familia”(López Pumarejo, 1987, p.59). (negrita nuestra).

Sobre el particular, de acuerdo a Morley:

Aprendemos de la televisión; la televisión nos suministra temas de conversación con los familiares y de charla con los vecinos. En la televisión vemos otros hogares y otras familias. (...) Los placeres que depara la televisión son placeres domésticos, y sus sujetos, de cualquier edad y sexo, son sujetos domésticos. (Morley, 1996, p.292)

Entonces, a través de ella se amplía nuestro universo de experiencias y conocemos a otras familias, a otras personas, cuyas peripecias ficcionales se convierten en la materia con la cual la familia elabora su “diccionario del mundo” con el que decodificarán todo lo que se descubra a su paso. Se

reafirma un código de comportamiento compartido al interior de la familia, que se sostiene en lo aprendido a partir de la experiencia de la o los protagonistas de la telenovela o serie de ficción.

Respecto a este tema, Buonnano añade que es así como frente a un conflicto sentimental, tal vez no haríamos las cosas de la manera como las resolvió el personaje de una serie o película determinada, pero sí tomaremos en cuenta la “gama de posibles alternativas (...) y el modelo de decisión ofrecido, en circunstancias análogas, por aquel personaje” (Buonnano 1999, p.55).

Así, refiere esta autora, que los principales recursos “formativos” ofrecidos por la ficción televisiva, no solo giran en torno a la activación de competencias de identificación y de lectura e interpretación de géneros diversos, si no que la persona:

...(se) habitúa a tratar con realidades simbólicas, donde suceden cosas y habitan seres de los cuales no sólo se alimenta el debate cotidiano (...) sino que también constituyen y despliegan un rico repertorio de objetos, estímulos, sugerencias -quizá aún más que modelos de comportamiento- para aquella actividad de elaboración fantástica sobre ella misma y sobre el mundo, reconocida ya como parte esencial de los modernos procesos de construcción de la identidad. (Buonanno, 1999, p.64)

Entonces de acuerdo a los autores mencionados, los medios colocan temas en la agenda, ofrecen modelos de comportamiento, nos brindan alternativas para resolver nuestros problemas, pero además el material que nos entregan es rico para “elaborar procesos de construcción de la identidad” en la medida que es un insumo que permite proyectarnos en la fantasía de la ficción, en la imaginación, recreando mundos imaginarios y contenidos simbólicos.

La realidad y la ficción muchas veces se encuentran demasiado entrelazadas e intercomunicadas. Sin querer referirme a este tema y solo para muestra de ello, en Oficio de Cartógrafo, Jesús Martín Barbero (2002, p.30) afirma que la interlocución entre los asuntos de la vida real, en su cotidianeidad, y las situaciones de la vida ficcional se dan de una manera tan intensa e imbricada que cuando se comienza a hablar de la telenovela se termina hablando en realidad de los problemas cotidianos de cada quien. Así

nos dice que “se empieza contando lo que pasó en la telenovela, pero muy pronto lo que pasó en el capítulo narrado se mezcla con lo que le pasa a la gente en su vida”. Ello se explica - señala - porque “la telenovela habla menos desde su texto, que desde el intertexto que forman sus lecturas: la mayoría de la gente goza mucho más la telenovela cuando la cuenta que cuando la ve”, refiriéndose a las diferentes ópticas con que podemos interpretar la historia narrada, y lo que a través de ella podemos expresar de nosotros mismos a favor o en contra de lo que sucede en la ficción. Así, ficción y realidad se encuentran unidas en la medida en que ambas son materia de nuestra observación, reflexión, consideración y juicio de valores.

Por ello, sería importante referirnos al concepto de imaginario social, concepto que resulta clave para comprender la dinámica del discurso de la telenovela u obra de ficción y sus efectos en el medio social.

1.3. Las telenovelas y el imaginario social.

“La televisión crea imaginarios. Hay que crear imaginarios positivos. Yo no voy a crear estereotipos como poner a la afroperuana de cocinera, yo la pongo como doctora” (Eduardo Adrianzén. Televisión Nacional. 5 abril 2014. Programa “A mi manera”)

Está claro que las imágenes que nos brindan los medios influyen en la forma en que nos inclinamos a interpretar las relaciones interculturales y las de género, entre otros asuntos que se presentan en la vida cotidiana.

Y es que cualquier material discursivo en los medios de comunicación, así sea que exponga un contenido en formato narrativo, como es el caso de las telenovelas y las series, o informativo, trabaja a partir de un imaginario social, que luego se trasunta en su discurso.

En la medida que el concepto de imaginario social está imbricado en toda práctica comunicacional, se considera importante examinar cómo se le está entendiendo en este estudio.

Denis Moraes manifiesta que este concepto es fundamental para comprender “el universo de representaciones simbólicas que caracterizan y distinguen los valores y creencias de una determinada sociedad” (Moraes, 2007, s/n). Así, el imaginario social “plasma visiones del mundo, modela conductas y estilos de vida, en movimientos continuos o discontinuos de preservación del orden vigente o de introducción de cambios” (ibídem).

El término, sin embargo, anota Agudelo, es un concepto que ha involucrado a lo largo de los años distintas connotaciones, de acuerdo al enfoque de cada disciplina, escuela o corriente cultural.

Pero quien inaugura el concepto de imaginario social fue Castoradis (Agudelo, 2011, p.9). A decir de este autor: “lo imaginario para Castoriadis no tiene el sentido de imagen sino de capacidad imaginante, como invención o creación incesante, social, histórica, psíquica de figuras, formas, imágenes, es decir, de producción de significaciones colectivas”.

Según Agudelo, Castoradis distingue dos tipos de imaginario (Agudelo, 2011, p.10). El imaginario social instituido que corresponde a la tradición, la costumbre, la religión, y el imaginario social instituyente, que se refiere a las nuevas formas de pensar la realidad tiene la posibilidad de romper, innovar, cambiar.

Los imaginarios colectivos son dinámicos. Los grupos humanos crean su propia identidad a partir de “un proceso de reconstrucción permanente (...) de configuración dinámica, en el que el conjunto de historias particulares, de las voces de sujetos diversos revelan lo colectivo o grupal” (Agudelo, 2011, p.9).

Así, menciona este autor que esta dinámica también está presente en los medios de comunicación, que deben tomar en cuenta las “nuevas tendencias al interior del mercado de consumo” y aceptar los cambios que propone la realidad.

Entonces, si bien el imaginario social es el espacio donde se alojan los discursos de género y otros discursos sociales como los referidos a la

interculturalidad, estos no quedan anclados e inmóviles, sino que se encuentran en movimiento y constante transformación.

El papel de los medios de comunicación en la conformación del imaginario social es claro, tal como afirma Milly Buonnano “es casi imposible imaginar, en la sociedad contemporánea, sistemas de representaciones de la realidad que no se elaboren y se construyan, si no es en dependencia, en relación y en interacción con los sistemas de representación de los medios” (Buonanno, 1999, p. 80).

CAPÍTULO II

AL FONDO HAY SITIO ¿TELENOVELA O SITCOM?

2.1. *Al fondo hay sitio*, un formato de ficción telenovelable.

El género en su acepción de formato televisivo tiene características propias conocidas por el público, que sabe muy bien qué cosa no le debe faltar a una buena película de terror o a una comedia, etc.

En este sentido, la serie *Al fondo hay sitio*, (AFHS), es una producción televisiva que combina diferentes géneros de ficción prevaleciendo la línea narrativa de la telenovela.

El crítico Fernando Vivas (El Comercio, 26 de diciembre del 2010) preguntado sobre la clave del éxito de AFHS, se refiere a esta característica, indicando que esta producción es resultado de: “la fusión bien trabajada, feliz, entre la herencia de la telenovela y cierto aprendizaje de la comedia de situación gringa”. Y es que efectivamente, es un producto que se encuadra muy cómodamente en el formato de telenovela, tomando de ella importantes recursos narrativos, que combina con elementos del sitcom y el thriller, y una solapada ironía al propio lenguaje melodramático.

Para confirmar esta hipótesis, hemos querido acudir a la definición que hacen los autores sobre cada uno de estos formatos.

En primer lugar definiremos qué es un formato de ficción. Hay muchos géneros que implican un relato de ficción, tales como la serie, la comedia, el sitcom, los thrillers, etc. por oposición a producciones donde prima el registro de la realidad. De acuerdo a Cortés Lahera:

Esta división tendería a separar aquellos programas más relacionados con la información con el mundo del periodismo, y también a aquellos del espectáculo o las variedades, de aquellos otros que tienen como fin la recreación dramática de la realidad o de lo imaginario. (Cortés Lahera, 1999, p. 152)

a) Qué convierte una producción de ficción en una telenovela.

La pregunta es: cómo definimos el género telenovela, qué características debe presentar una producción para ser considerada una telenovela. Para ello, mucho nos ayudará la concisa definición que nos entrega Adrianzén (2001, p.24) en su libro *Las telenovelas: cómo son, cómo se escriben* donde define esta producción como:

...un formato televisivo que consiste en un relato de ficción de corte sentimental, continuo y entrelazado, no menor de veinte episodios con un final previsto, personajes estables y un manejo gradual de la expectativa. (Adrianzén 2001, p. 24)

Las telenovelas son de corte sentimental, (Adrianzén, 2001) de acuerdo a este autor, generalmente su trama está construida sobre la base de un amor no correspondido, y casi siempre culmina con su realización, el triunfo del amor. Son románticas, ya que los personajes son capaces de cualquier sacrificio con tal de conquistar el “verdadero amor”. Por definición es “un mundo donde las emociones y el sentimiento priman sobre cualquier cosa” (Adrianzén 2001, p.25).

Al respecto Nora Mazzotti señala:

La telenovela cuenta una historia de amor. Pero no de un amor cualquiera. Tiene que ser más fuerte que la pertenencia social y los lazos de sangre. (...) Y a la vez esta historia de amor se entrelaza con lo que Brooks llama el “drama del reconocimiento”, propio del melodrama “¿de quién soy hija(o hijo)? Y “¿dónde está mi hija (o hijo)?” son las preguntas clave. (Nora Mazzotti, 1996, p.14).

Estos ingredientes, entre otros característicos de este formato, están presentes en la cuarta temporada de AFHS, donde el romance de sus jóvenes protagonistas eleva el rating de la audiencia, en paralelo al proceso de descubrimiento del “drama del reconocimiento” que vive Isabella Maldini, narrado desde una óptica de con un claro toque de comedia.

En la telenovela, léase melodrama, la fuerza de los sentimientos prevalece de tal manera que “la fechoría no está en ser pobre o rico sino en carecer de sentimientos” (Vílchez, 1997, p.59).

Es continuo y entrelazado, (Adrianzén, 2001). De acuerdo al autor citado, una telenovela consta de varios capítulos que desarrollan la narración

de una misma historia, que cada vez va tornándose más compleja, y cuyos personajes tienen conflictos, secretos, propósitos, etc. Las fuerzas, intereses e intenciones de los personajes se oponen o establecen alianzas y se convierten en insumos para el desarrollo de una trama que se va tornando cada vez más enredada, cuya verdad no se devela sino hasta el final. Su relato es continuo y va intensificándose, llegando a un climax para luego resolverse. Esta es una característica que corresponde también a las de la serie AFHS, cuya estructura argumental se desplaza creando situaciones conflictivas entre los diferentes personajes de la historia a lo largo de toda la temporada. Es el caso de una telenovela que desarrolla un concierto de historias paralelas y enredos de situación que la hacen divertida.

La telenovelas tienen un final previsto, (Adrianzén, 2001) porque el argumento comprende un desenlace de la historia, en un número aproximado de capítulos.

Este es el primer punto que no se cumple en *Al fondo hay sitio*, ya que con el permiso del formato: serie, la ficción no acaba en un periodo determinado, al parecer no tiene final, ya que se extenderá por el número de temporadas que resista la audiencia. Esta producción ha venido presentando nuevas temporadas durante seis años consecutivos, con los mismos personajes principales, renovándose en cada temporada con el ingreso de nuevos actores y la creación de nuevas historias. Al concluir cada temporada, deja cabos sueltos, que se convierten en los “ganchos” que mantendrán en vilo la expectativa de su audiencia, hasta el inicio de la próxima temporada.

Sin embargo, la estructura narrativa es distinta que la de una serie clásica. Para ilustrar esta diferencia tomemos como ejemplo la serie norteamericana “*Amas de Casa Desesperadas*”, una serie de final abierto, ya que hay continuidad de la historia de episodio en episodio y que tiene un hilo argumental horizontal construido a partir de la historia de los amigos, familiares y vecinos que comparten la vida cotidiana con las cuatro protagonistas de la serie -basada en la búsqueda de la verdad en torno al supuesto suicidio de una de las amigas del vecindario Wisteria Lane- pero, en esta famosa serie cada capítulo se organiza en torno a una idea central, una reflexión que da unidad y

sentido a las historias individuales que fueron narradas en ese episodio. De tal manera, que existe una trama compleja horizontal, que va construyendo la historia de los personajes, pero también un sentido unitario que entrelaza de manera vertical las situaciones presentadas en cada capítulo: esta relativa independencia de episodio en episodio, la ubica más fácilmente en el género de serie. Lo que no sucede con AFHS, cuya historia no tiene puntuaciones verticales, engarzándose de manera continua y horizontal de capítulo a capítulo, factura que nos remite más claramente a los recursos que se utilizan en la telenovela.

Las telenovelas tienen personajes estables, (Adrianzén, 2001) la serie AFHS tiene un elenco de personajes estables, entre protagonistas principales y secundarios, este elenco central que se muestra en la portada de la serie, ubicada en la página web de Frecuencia Latina, reúne aproximadamente a 40 personajes.

Las telenovelas tienen un manejo gradual de la expectativa. (Adrianzén, 2001) Así, para mantener el suspenso y la intriga es preciso “no decir ni solucionar nada de una sola vez, y generalmente lo más importante recién debe ser revelado al final” (Adrianzén, 2001, p.26). El suspenso es un dispositivo narrativo que dosifica la información que se entrega al espectador, de manera que cada capítulo satisfaga el interés, pero que a la vez, suscite nuevas interrogantes (Martín-Barbero, 1992, p.51).

El secreto, como veremos más adelante, también es un recurso que genera suspenso y que cuando es revelado causa sorpresa y muchos desenlaces. La historia de AFHS utiliza un manejo gradual de la expectativa, de tal manera que mantiene un público cautivo en su horario, recurso narrativo que también corresponde al formato de la telenovela.

Así, podemos decir que nos encontramos ante una producción de ficción, que se emite por capítulos, cuyo estilo narrativo se opera desde una fuerte predominancia de la estructura narrativa de la telenovela.

Muchos autores fijan la década de los años 70, como el momento en que el melodrama televisivo, léase telenovela, cambia (Adrianzén 2001, p.32).

Dejando atrás el estilo de la telenovela rosa, este formato se abre a la realidad social, y en el aspecto de su forma y estilo hace un mix de diversos formatos. Así, en “Cómo se escriben las telenovelas” (Adrianzén 2001, p.33) se distingue esta etapa posterior a la novela rosa, denominándola telenovela postmoderna, la misma que contiene una mezcla de “policial, farsa, aventuras, comic, sexo sin tapujos, comedia de enredos y –oh sacrilegio- melodrama lagrimógeno” (ibídem). Oscar Steimberg, también define a esta nueva telenovela como un formato que introduce “(...) momentos de comedia humorística, de programa periodístico, de relato policial, hasta de filme bélico y de documental científico parecen dislocar por momentos el emplazamiento de género” (Oscar Steimberg 1997, p. 21). AFHS es también una propuesta que reúne comicidad, suspenso, drama, melodrama y thriller.

b) Características de la estructura narrativa de una ficción telenovelada.

En la televisión, toda ficción se basa en la “serialización narrativa”, que es una “continuidad discontinua” (Gubern, 1997, p.32) a la que ya nos hemos referido. Este es el sentido que tiene la palabra serie: ficción por episodios o capítulos, como unidades entrelazadas, donde la anterior crea la expectativa para la que le sucede. Gubern rescata la historia de Scherezade quien en las “Mil y Unas Noches” cuenta una nueva historia cada noche para salvar su vida. La serialización narrativa es el recurso que comienza a utilizar el folletín para atrapar a sus lectores, y mantener su expectativa hasta la próxima entrega.

¿Cómo se crea esta expectativa? ¿Cuáles son los recursos narrativos que se utilizan con este propósito? Es lo que examinaremos a continuación.

Al contrario de lo que dice Lucha Reyes en su canción: “Este secreto que tienes conmigo nadie lo sabrá”, en la narrativa de la ficción no hay secreto que se guarde eternamente. El secreto es más bien uno de sus mejores recursos. Lucrecia Escudero en el capítulo “El secreto como motor narrativo” (1997) en *Telenovela, ficción popular y mutaciones culturales* confiere a este elemento especial centralidad en el proceso de elaboración del hilo argumental de la ficción, o de la telenovela.

El secreto es un mecanismo del formato que genera suspenso en el espectador, y es un recurso que se dirige a causar la sorpresa con su revelación, acción que se reserva para el momento más oportuno. De esta manera, añade Lucrecia Escudero (Eco, U. 1985, en Escudero, 1997, p.78), “el secreto permite la continuación del relato con la serie de revelaciones” en este sentido es que se convierte en el motor narrativo del relato. El secreto que guarda el personaje, puede darse a conocer o revelarse, puede ocultarse al personaje implicado y revelarse sin embargo al espectador, o revelarse a otro personaje y no al que más le interesa su revelación, puede incluso sobre el mismo tema hacer creer otra cosa, distinta a lo que realmente sucede o sucedió, y todo ello lleva a diferentes situaciones conflictivas en la historia:

Entre lo que se oculta y la revelación media gran parte de la trama narrativa.(...) el secreto y su revelación son uno de los elementos más recurrentes que preceden a los cortes diarios o semanales, construyendo la fidelidad del espectador y su fidelidad al seguimiento serial. (Lucrecia 1997, p.79)

López Pumarejo, afirma que el secreto es un mecanismo que puede cambiar el curso de las cosas, porque en tanto melodrama, “la telenovela se articula mediante el constante escamoteo de la verdad ante sus personajes. Para cambiar una línea argumental basta inventar algo que estuvo oculto” (López Pumarejo 1987, p.97).

Entonces el que tiene, sabe y guarda un secreto puede optar por: “hacer-saber, el ocultar y el hacer-creer lo que dará origen a su vez a un conjunto de programas narrativos y contribuirán a construir al espectador en su sistema de expectativas” (Escudero, 1997, p.79).

La autora señala además que “el dispositivo del secreto contribuye como un perno en el desarrollo de la intriga” (Escudero, 1997, p.79), “qué pasará” dice la audiencia, enganchada en el desenvolvimiento de la historia, esperando con ansias la revelación del secreto. Y es que “la revelación (...) permite muchos de los desenlaces ficcionales” (Escudero, 1997, p.79). Como recurso narrativo el secreto en la ficción, y su revelación, forman parte de una diada, ya que el primero guarda en sí mismo, el momento de su revelación. Según lo cual no habría secreto que no espere ser contado. Luego viene la “sorpresa de la

revelación. Desde el punto de vista de la matriz narrativa del formato, el secreto permite la continuación del relato con la serie de las revelaciones; en recepción, desde el punto de vista del espectador, genera suspenso” (Eco, 1985 en Escudero 1997, p. 78).

Los tipos de secretos que nos tiene preparada la ficción son: el secreto intertextual o interdiegético, que se define como “interno a la intriga de los personajes” y sucede cuando “un personaje le pide a otro que guarde un secreto; una verdad es ocultada a uno de los personajes y revelada a otro” (Escudero, 1997, p.82). En este caso el espectador conoce la verdad desde el comienzo, convirtiéndose en cómplice del autor.

El secreto intradiagético o intratextual. Los personajes no saben nada sobre este secreto, pero sí lo sabe el espectador, “quien coopera con el autor” de la obra. En este caso, espectadores y personajes son sorprendidos por su revelación donde al parecer “la figura de la confesión es clave” (Escudero, 1997, p. 82).

El secreto extratextual o extradiagético:

Es interno a la intriga pero externo a los personajes y al espectador. El autor posee un poder adicional que ejerce a través de la revelación. (...) La revelación no está en el eje verdadero/falso sino en la construcción de una relación complementaria entre los diferentes elementos y personajes que pueden salir a la luz. Es la identidad de los actantes la que está en juego. (Escudero, 1997, p. 83)

La intriga es un programa narrativo ligado al secreto. La intriga de acuerdo al Diccionario de la Real Academia de la lengua española, inspira curiosidad, se refiere al enredo, al embrollo, al manejo cauteloso, a la acción que se ejecuta con astucia y ocultamente, para conseguir un fin. Escudero refiere que a veces la intriga no se basa en lo que realmente sucede, sino más bien en lo que se dice de ella: es importante saber “quien sabe qué”, “quién oculta qué”, y “a quien” – así, menciona la autora- que la mayor actividad se da en este caso “en las relaciones de intersubjetividad” las cuales cruzan al menos “dos programas de acción del orden del conflicto: ocultar/revelar, afirmar/negar; confesar/declarar, etc.” (Escudero 1997, p. 79).

El suspenso es otro recurso narrativo que hace que el espectador se mantenga alerta, atento, a la espera de algo que sucederá. De ella dice Barbero:

Es aquella disposición narrativa en la que cada episodio contiene suficiente información para constituir una unidad capaz de satisfacer mínimamente el interés y la curiosidad del lector, pero de modo que la información suministrada abra a su vez tal cantidad de interrogantes que dispare el deseo de leer el siguiente. (Martín Barbero, 1997, p.51)

El suspenso de la serie se maneja mediante determinados “ganchos” que generan el interés necesario sobre su desenlace, para que el espectador espere con expectativa la próxima movida, así se colocan justo antes del corte para el intermedio comercial o para la próxima emisión del programa. Sandy Flitterman (referida por López Pumarejo, 1987, p. 48) respecto a ello dice que: (...) “la narrativa cerrada del anuncio, donde por lo general se resuelve una necesidad mediante el producto anunciado, sirve de relevo a la ansiedad del suspense que precede a cada pausa comercial”. Tal vez en la telenovela este suspenso tenga un carácter más suave que en un thriller, o una película justamente “de suspenso”, sin embargo, es un ingrediente importante para mantener la expectativa.

El drama del reconocimiento es “otro elemento fundamental en la construcción del formato de la telenovela” y es “la agnición o reconocimiento de la identidad de los personajes – a menudo mantenida en secreto- que autoriza la serie de desenmascaramientos” (Eco, 1985, citado en Escudero, 1997, p.78).

Este es un recurso clásico del melodrama, presente en el formato actual de la telenovela. El melodrama tiene como escenario -dice Martín-Barbero- la conflictividad de la familia, el drama entretejido de amor y odio que este espacio puede generar. Por otra parte, es inherente a esta narrativa el establecimiento de una moral, por ello, la historia se va desarrollando a medida que el espectador va descubriendo que tan malo puede ser el más malo, y que tan buena puede ser la más buena de la historia. (...) “Es eso lo que constituye todo el movimiento de la trama: la ida del des-conocimiento al re-conocimiento

de la identidad “ese momento en que la moral se impone”³ ” (Martín-Barbero, 1992, p.49).

Así por ejemplo, en la serie AFHS, un elemento que fue primero un factor de intriga y luego una vez revelado, devino en una acción de reconocimiento, fue la oculta filiación de Isabella Maldini, quien no sabía que era hija “adoptada” y peor aún “robada” por Franchesca y Bruno, y que sus padres verdaderos eran de origen andino. En este caso, el secreto y su consiguiente revelación transcurren por la línea argumental del desconocimiento/reconocimiento de la identidad del personaje.

Otra característica más bien de estilística en el formato de la telenovela, pero que tiene que ver con el devenir de la narración la constituye **la reiteración**, el lenguaje repetitivo, que podría dar la sensación de que no hay avance en la historia. Ligada sobre todo a la telenovela clásica. Hoy la telenovela ha cambiado, y ofrece un discurso más ágil, moderno y hasta irónico frente a su propio pasado, el modelo clásico. Adrianzén (2001) ha clasificado las diversas etapas por las que ha trascendido este género, llegando hasta la telenovela postmoderna, cuyo tratamiento discursivo y técnico, deja atrás viejos recursos y estratagemas de sus antecesoras.

Sin embargo, tradicionalmente la telenovela ha sido reconocida por esta peculiar característica, lo que la hizo acreedora de un apelativo muy popularizado: *culebrón*, adjetivo con el que se le conoce en muchos países latinoamericanos, en alusión a la serie interminable de sucesos que se extienden, que nunca acaban y que vuelven a lo mismo. Monsivais refiere con ironía que, sin embargo, el espectador, encuentra el gusto a esta repetición que al parecer, ha pasado desapercibida para el público cautivo en el relato, o más bien es otra forma que ha encontrado para disfrutarlo: “(...) los espectadores deciden que en la reiteración está el gusto y miran con sorpresa lo que han visto toda su vida”. (Monsivais, 2002, p.112). Lo que deja, según este autor, dos conclusiones válidas, comprobables, en la audiencia que tiene este formato: encontramos disfrute viendo una telenovela en la que todo se

³ Martín Barbero cita a P. Brooks, “Une esthétique de l’étonnement: le mélodrame” en Revue “Poétique” N° 19, Paris, 1974, p.356.

repite, así como nos gusta ver telenovelas aparentemente nuevas, pero que traen las mismas historias.

La audiencia enganchada en el relato, encuentra en él la emoción, suspenso, aventura y hazaña que no encuentra en su vida privada, a la que posiblemente observa como rutinaria “en la butaca o en la pantalla viven a fondo la teatralización, creen en la belleza de los enfrentamientos desesperados, y admiran el frenesí, el sufrimiento compartido y las expiaciones en cabeza ajena” (Monsivais, 2002, p.112), aludiendo a las pasiones que desató el melodrama clásico en generaciones anteriores que obtuvieron de él “lo básico de su educación sentimental y del idioma adecuado para las pasiones” (Monsivais, 2002, p.105).

Este estilo reiterativo también se ha expresado en el tratamiento de la imagen, durante años, este género se vio representado por telenovelas latinoamericanas que solo utilizaban grabaciones interiores y cámaras estáticas, ya que se trataba de un formato basado en la “narración oral que no necesita de movimiento” porque sus escenas eran las conversaciones dentro del grupo familiar, o de un grupo de señoras tomando el té (Vílchez, 1997). Sobre ello agrega el autor, que no solo se trata de la posición de la cámara, sino también de una forma de pensar (también estática) “la falta de movimiento de la cámara forma parte del territorio íntimo del melodrama (...). Su misión es mostrar el origen de los sentimientos” (Lorenzo Vílchez, 1997, p. 60).

Esta característica de reiteración y repetición encuentra una justificación en la atención interrumpida que realizan espectadores frente a la televisión, ganados por las actividades y los ruidos domésticos. Para neutralizar esta dispersión se debe entonces reiterar escenas, repetir formas y explotar el clímax narrativo al máximo (Muñiz 1997, p.41).

Desde la época del folletín, el melodrama supo enriquecerse con el feed back que representaban las cartas del público, donde se pedía más castigos para el villano y un final feliz para la heroína. La telenovela de hoy – agrega Martín Barbero- se basa en un relato con estructura abierta, que puede cambiar cada día, por ello es permeable a la reacción de los espectadores y a los

sucesos de la actualidad. (Martín-Barbero, 1992, p.51). Así, la “trama ajustable a la demanda o a la indiferencia del público”, (Monsivais, 2002, p.117) y sobre todo a la lectura del rating, puede resultar en el aumento exagerado de capítulos o terminar en un final abrupto.

Otra característica de la estética del melodrama, tendiente a la exageración de sus formas y a lo excesivo de los sentimientos mostrados, hace que este género ingrese sin dificultad al campo de lo que se denominaría estilo “Kitch” que “supone una degradación de lo artístico que procura interpretaciones fáciles: las reacciones hacia lo que se presenta son más prescritas en el decir que motivadas en el sugerir” lo cual constituye el “paradigma del no-arte” (López Pumarejo, 1987, p.72).

A ello se refiere Martín Barbero cuando señala que el melodrama, léase en este caso, la telenovela, es presa de dos anacronismos, y define a uno de ellos como la “retórica del exceso”, porque todo en ella sugiere el derroche, tanto en la estructura dramática de la historia como en su puesta en escena donde se exhibe “descarada y efectistamente los sentimientos” (Martín-Barbero 1992, p.50). Agrega este autor, que si bien en su origen el melodrama basó su existencia en el exceso, en el gesto exagerado, como una forma de lograr el equilibrio y librar la censura impuesta por largo tiempo a la voz y a la gestualidad del pueblo, hoy este estilo resulta siendo cada vez más incongruente con la época en que vivimos.

2.2. ¿Cuál es el origen del melodrama?

Teniendo en cuenta que el género telenovela es la producción actual más emblemática del melodrama, es importante remitirnos a su origen para comprender el porqué de su estética, de sus características, y de la forma como está involucrada en nuestra cultura.

Jesús Martín Barbero afirma que su “obstinada presencia” no puede explicarse solamente debido a los réditos económicos o ideológicos que produce, sino a que existen matrices y dinámicas culturales que hacen de ella un espacio de efectiva mediación entre el folclor y el espectáculo popular-urbano, lo masivo (Martín-Barbero 1992, p.50).

En *Claves para Re-conocer el melodrama*, este autor resume los procesos sociales e históricos en los que apareció esta expresión cultural popular de la que dice “es mucho más que el teatro (...) los espectáculos de feria, la literatura oral, y los cuentos de miedo y misterio” (Martín-Barbero 1992, p.39-40).

El autor sitúa su origen a finales del siglo XVIII, en Francia e Inglaterra, cuando hacía cien años que las clases populares vivían bajo la prohibición de hacer teatro popular, expresión relacionada por las clases dominantes con el alboroto y la indecencia. En aquel tiempo, el teatro solo tenía una versión para las clases altas, era el teatro oficial, el teatro culto. Expresión artística que se enmarcaba de acuerdo a R. Sennet, -citado por Barbero- en una educación burguesa basada en el control de los sentimientos.

La palabra hablada había sido censurada para el pueblo, y ese tal vez, es el origen del mimo, así como de la imaginación y creatividad con que se construyeron estratagemas para que este espectáculo “de feria” pudiera expresarse sin palabras y contar una historia a su público: se montaban grandes estructuras que mostraban escenografías de ensueño, con efectos visuales y sonoros, tan fabulosas como las que creó Meliés primero para el teatro y luego para el cine (historia que se ha contado en la película *La Invención de Hugo*, ganadora del Oscar en el año 2012), o se colocaban carteles con los mensajes más importantes, se cantaban canciones o utilizaban otros recursos que hacían de este un gran espectáculo (Martín-Barbero 1992, p.41).

Dadas estas premisas, lo que busca el público en esta expresión cultural “no son palabras sino acciones y grandes pasiones (...) ese fuerte sabor emocional es lo que demarcará definitivamente al melodrama colocándolo del lado popular” (Martín-Barbero 1992, p.41).

Esta represión y las circunstancias vividas en la Revolución Francesa, propician la expresión grandilocuente y exagerada de este género. Este exceso de gesto responde a la necesidad de expresarse sin palabras, y es sobre todo “la expresividad de los sentimientos en una cultura que no ha podido ser

“educada” por el patrón burgués”. (Martín-Barbero 1992, p.45) y que vive su expresión como “una victoria contra la represión, contra una determinada “economía” del orden: la del ahorro y la retención” (Martín-Barbero 1992, p.50).

Otras características del melodrama de aquella época son señaladas por el autor citado, tales como la coincidencia de los rasgos fisionómicos con las características morales, así a los personajes “buenos” les correspondía encarnarse en personajes con rasgos físicos muy distintos a aquellos de los personajes “malos”. La lógica de la estructura narrativa se basaba en la polarización de los personajes entre buenos y malos, y en la esquematización, resultando de ello la construcción de personajes sin mucha complejidad, ni profundidad.

En el juego de la estructura narrativa, del melodrama, añade Barbero, estaban presentes cuatro personajes clásicos con los que la trama se echaba a andar: el traidor, el justiciero, la víctima y el bobo, paralelo a los consiguientes sentimientos de miedo, entusiasmo, lástima y risa.

En el siglo XIX el desarrollo económico y tecnológico de la prensa trae consigo la creación del folletín, la novela por entregas, como una nueva forma de melodrama escrito. El aporte de este nuevo medio es la serialización, la historia se entrega por episodios, los que se esperan con expectativa debido al suspenso que precede a cada nuevo capítulo. De la narración del cuento, un relato con inicio y final, se pasa a otra forma de narración, la de la novela. Esta forma de narración tiene ya otro ritmo, otra duración, van sucediendo cosas, nos relata Jesús Martín-Barbero, “como en la vida misma”. El lector va adentrándose en las peripecias y aventuras del relato, y puede incluso participar en su modificación mediante cartas. Si el público lo pedía el relato podía tomar un giro ajustable a las demandas de la mayoría.

Martín-Barbero señala que muchas veces el folletín era leído por uno y escuchado por muchos ya que su aparición corresponde a épocas en que la masa iletrada era predominante, el relato se organizaba para ser contado a otros. No pretendía ser una obra literaria. El público reclamaba acciones y más aventuras. Con ellas se tejía la intriga y el suspenso en relación a qué sucederá

con la vida del héroe, la víctima atribulada, o si el malvado seguirá saliéndose con la suya, todo ello a saber en el próximo capítulo.

Y esta es otra característica del melodrama, señalada por Barbero, prefigurada ya en el folleto, y es que tiene una orientación que va desde “el momento en que los malos triunfan –gozan de la buena vida y aparentan honestidad, mientras los buenos sufren y pasan por malos- al momento en que se invierte la situación, al descubrimiento de su revés” (Martín-Barbero 1992, p.53). Barbero nos habla de “una estética en continuidad directa con una ética, rasgo crucial de la estética popular” (ibídem), que acompaña un sentimiento de reivindicación que hace mezclar la vida propia con el relato.

El melodrama como corriente de expresión sigue dando vida a las historias que toman cuerpo en los nuevos medios de comunicación. La radio, sigue la línea del melodrama, a través del radioteatro: “mezcla de comicidad circense y drama popular” (Martín-Barbero 1992, p.56), porque son los actores de teatro a quienes la radio convoca para hacer las voces de los protagonistas de las historias radiales: las radionovelas.

Luego es el cine, el que “reinventa” el melodrama desde su sala oscura, y su vocación por erigir en mitos y leyendas a sus actores-personajes, transformándolo en el “espectáculo popular que moviliza a las grandes masas”. El cine ha tomado del melodrama - agrega Barbero- “el funcionamiento narrativo y escenográfico, en las exigencias morales y los arquetipos míticos, y en la eficacia ideológica” (Martín-Barbero 1992, p.59).

Esta ha sido la historia del desarrollo del melodrama que Martín-Barbero (1992) nos entrega y que va desde la comedia y el espectáculo circense, el folletín, luego se reconvierte en la radio, el cine, y posteriormente, en el nuevo medio de comunicación: la televisión, en el formato de la telenovela.

2.3. La sitcom, sus características.

Como la premisa de inicio fue que AFHS es una mezcla de telenovela y sitcom, en este capítulo queremos ocuparnos de las características de este último formato televisivo.

La sitcom o comedia de situación surge en EEUU; heredera del teatro de variedades (Tenoch, 2008, p.133), aparece en un primer momento en la radio y luego pasa a la televisión aproximadamente en los años 40 del siglo pasado “como el primer formato adaptado para la televisión” (Agosta, 2012, p17).

Este formato conquistó al público, de manera tal que en la década del 50 se consumía ya en otros países. La primera sitcom más famosa fue: “Yo amo a Lucy”, producción a la cual se le reconoce importantes e iniciales aportaciones al género como la grabación con el sistema de tres cámaras (Agosta, 2012, p.16-17).

En un principio una sitcom era definida como un formato con episodios de 30 minutos, con un grupo estable de personajes, generalmente estereotipados, y con características contrapuestas, desarrollado en un espacio cerrado, generalmente las grabaciones se hacían con público asistente. La sitcom es una comedia “que narra una situación distinta en cada emisión” (Tenoch, 2008, p.133) y que se desarrolla en un número determinado de episodios que completan una temporada (Tenoch, 2008, p.134).

Agosta María Inés (2012), añade a estas características, aquellas que evidencian su herencia del teatro, tales como la preeminencia del diálogo en el guion, la audiencia en vivo, las escenografías estáticas de espacios internos, y la poca movilidad de los actores.

La patente relación existente entre el teatro y este género televisivo - según refiere Agosta citando a Brett Mills (2009)- se expresa incluso en la forma de filmar que difiere de otras ficciones televisivas, ya que es capaz de reproducir “la experiencia teatral, frente a una audiencia” (Agosta, 2012, p.31).

Una de las características de la sitcom es el recurso de la “risa enlatada”, elemento que fue descubierto de manera casual y que se le utiliza para provocar esta sensación en el espectador televisivo. La explicación a esta manifestación: reírse por imitación de la risa que escuchamos, es que a través de ella se consigue el efecto de retrotraer en el tiempo a la audiencia televisiva hasta el momento mismo de la grabación en vivo, de la escena, haciéndolo

partícipe de cuanto se disfrutó en el set, a la manera del teatro, que es una experiencia directa (Agosta, 2012, p.32).

Las “risas enlatadas” se constituyeron en un elemento aprovechado tanto en los quehaceres de la producción como en el logro de un producto más sugestivo para la audiencia homogenizada de la televisión masiva: “la presencia de la audiencia en el estudio da inmediatamente la pauta a los productores de qué es cómico y qué no lo es para los espectadores, y a la vez impulsa las actuaciones de los actores. Los televidentes que están en sus casas advierten la presencia de esa audiencia a través de las risas enlatadas, las cuales, como “sustitutas electrónicas de la experiencia colectiva” (cita a Medhurst and Tuck 1982: 45) ayudan a alinear a los espectadores domésticos con aquellos que estuvieron presentes durante la grabación” (Agosta, 2012, p.32).

Sin embargo, las características distintivas con las que en un inicio se le identificó, no necesariamente se mantienen en producciones que hoy día seguimos conociendo como pertenecientes a este género. Por ejemplo, uno de los rasgos característicos de las primeras épocas fue que eran programas de corta duración, por ello al comienzo también se las conoció como: “*Half hour comedy*” por su corta duración (Agosta, 2012, p.15-16), hoy, el tiempo que duran las sitcom se ha extendido; otra de sus denominaciones fue la de “comedias enlatadas” debido a la reproducción de las risas grabadas en el set durante su emisión. Actualmente este recurso no está presente en todas las sitcom. Por último, la característica que parecía perdurar definitivamente era la de ser un programa cuyo propósito se centraba en provocar humor, ahora muchas series, catalogadas también como sitcom, no se centran precisamente en esta característica, es el caso de “Desperate housewife” o “Sex and the city” cuyas pinceladas de humor se acomodan a una conducción básicamente dramática de la historia (Agosta, 2012, p.15-16).

Respecto a ello, Alfredo Tenoch Cid Jurado, afirma que aun cuando el género se ha diversificado y famosas sitcom han tendido hacia el drama, se

podría afirmar que el humor parece ser uno de los principales retos de este formato (Tenoch, 2008, p.138).

En anteriores capítulos partimos por definir a la sitcom como un producto serial a capítulo cerrado, pero esta es otra de las características en las que se ha presentado un cambio, ya que sin desestimar lo anterior, admite la presencia de una línea argumental continua, de manera acentuada en algunas de sus expresiones más conocidas y famosas, (Agosta, 2012, p. 16) como es el caso de “Friends” que “tomó de la “soap opera” el desarrollo gradual de las relaciones entre los personajes a lo largo de toda la serie” también llamados *story arcs* (Agosta, 2012, p. 19).

Con el paso de los años este género se ha ido transformando y diversificando. En apretada síntesis, son exponentes de este género desde “Hechizada”, “Mi Bella Genio”, “La Isla de Gilligan” “Los Picapiedras”, “El Show de Billy Cosby”, “Seinfeld”, “Friends”, “Los Simpson”, “Frasier”, hasta la actual “The Big ban Theory”, pasando por “South Park”, “Ally Mac byl”, entre otras.

En cuanto a la temática que abordan, en un inicio las sitcom tenían como tema a la familia, luego a los espacios laborales, y en épocas más recientes sus temáticas fueron abordando experiencias de vida de diversos grupos sociales como la población afroamericana, los jóvenes, las familias, los grupos de diversa orientación sexual, las problemáticas del cambio de roles de género, etc. (Agosta 2012, 19-20).

Entonces, habrían las sitcom que podríamos llamar clásicas: de media hora, cuyo principal objetivo es hacer humor, con episodios autoconclusivos; y otras que no se ajustan necesariamente a estos parámetros.

Coincidiendo con Milly Buonano, Tenoch cita a Dalton y Linder (2005), quien ve en las sitcom el reflejo de un momento y de una época, apreciando en este formato:

...un documento histórico, y al mismo tiempo cultural, útil para observar y escrutar las maneras sociales dominantes en cada periodo particular de tiempo, especialmente donde existe una relación evidente de género, de clase social y de las relaciones sociales que se reproducen en su interior (Dalton and Linder 2005:). (Tenoch, 2008, p.136)

CAPÍTULO III

LA CONSTRUCCIÓN DE LOS PERSONAJES Y LA CENTRALIDAD DE LA FAMILIA EN LA FICCIÓN

3.1. La construcción de personajes: Arquetipos o estereotipos

El relato de ficción para ser narrado requiere de la construcción de personajes. Mucho de la concepción de la historia, del estilo narrativo, etc. está relacionado con la forma en que se construirán estos personajes. Ellos son parte del todo, elementos íntimamente relacionados con la trama y el estilo narrativo. La historia se narra, desde sus movimientos de cámara, desde los espacios abiertos o cerrados, escenarios de la toma, desde el estilo de iluminación y edición, y por supuesto desde la puesta en escena de los personajes. Por ello, cómo se conciben estos últimos es un tema importante a tomar en cuenta.

Aunque algunas veces se mencionen como si fueran sinónimos, ambos, el arquetipo y el estereotipo son conceptos diferentes.

Según el Diccionario de la lengua española (de la Real Academia Española) un arquetipo es “un modelo original y primario de algún arte u otra cosa”, en otra acepción significa “imágenes o esquemas congénitos con valor simbólico que forman parte del inconsciente colectivo”.

Las imágenes arquetípicas pueden ser símbolos universales como la cruz, la luz, la sombra, la muerte, el héroe, etc. Así, los arquetipos, son imágenes primordiales o mitológicas que tienen relación con nuestra tendencia innata a experimentar las cosas de una determinada manera y que forman parte de nuestro inconsciente colectivo.

En la mitología de todas las sociedades se han creado arquetipos humanos ejemplares y fantasiosos que sirvieron “para identificarse con ellos o

para proyectar sobre ellos sus deseos, angustias o frustraciones”
(Gubern,2000,

p.43), son modelos humanos, que se encuentran presentes en las narraciones contemporáneas.

Así, los arquetipos son “modelos o tipos humanos que representan determinados caracteres universales” (Adrianzén, 2001, p.88); sobre ello el citado autor señala que “un personaje tiene que estar muy bien ubicado dentro de un arquetipo” porque un personaje indefinido, que no sabe lo que quiere, puede resultar inconsistente para un rol protagonista en una ficción.

Jesús Martín Barbero, en *Claves para reconocer el melodrama*, haciendo una revisión histórica sobre el melodrama, se refiere a como su estructura dramática juega con cuatro sentimientos básicos: miedo, entusiasmo, lástima y risa; tremendos sentimientos que luego se personifican en cuatro personajes, diríamos arquetípicos: el traidor, el justiciero, la víctima y el bobo; y pudiera ser luego, en cuatro géneros narrativos: la novela negra, la epopeya, la tragedia y la comedia (Martín Barbero, 1992, p.45).

Así muchos autores han creído encontrar modelos de arquetipos provenientes de la mitología griega, del judaísmo, y de la literatura, presentes en producciones de ficción. Al decir de Roman Gubern (1997, p.35) tenemos a personajes masculinos poderosos, arquetipo del rey Midas, el complejo de Bruto, que destruye o traiciona a su iniciador; en las mujeres, el complejo de Cenicienta, que asciende socialmente mediante el matrimonio, el complejo de Circe, seductora compulsiva, entre otros.

Haciendo un análisis de los personajes de las telenovelas, Adrianzén (2001) entrega una tipología bastante completa de los arquetipos modernos que pueblan las telenovelas de nuestro medio, y que ya son “clásicos” como por ejemplo: las mujeres eternamente chicas, los galanes, los malvados, las madres y los amigos.

El estereotipo, mientras tanto, de acuerdo a la Real Academia Española, es una “imagen o idea aceptada comúnmente por un grupo o sociedad con carácter inmutable”. Muchas veces el estereotipo no solamente refiere

características fijas, sino que también sirve como medio de expresión de prejuicios y discriminación negativa contra algunos grupos sociales.

Para Jorge Bruce (2009) psicoanalista, el estereotipo distorsiona y violenta la visión que tenemos sobre el otro. Refiere en su columna periodística a Edward Said, investigador palestino-americano, quien demuestra cómo una serie de clichés ideológicos occidentales que expresan intereses del poder dominante configuran prejuicios y estereotipos con esta finalidad.

Así, muchas veces los estereotipos alimentan una visión negativa de un grupo social, una visión que no cambia y pervive en nuestro lenguaje y en los medios de comunicación.

En el libro *El limeño como estereotipo*, Julio Hevia presenta la vinculación de este término con la discriminación y el prejuicio, anotando el aporte de Theodore Newcomb que desde la psicología social define el concepto como una: “percepción estandarizada en grado sumo de una clase de objetos o de una clase de personas” (Hevia, 1988, p.6-8).

El estereotipo caricaturiza, polariza bajo una sospechosa moral, y es cristalización de la “densa trama de prejuicios”. Desarticulando el vocablo, Hevia agrega que todo ello corresponde a “engendros tanáticos de amplitud “estéreo”: tecnología de la discriminación” (Hevia, 1988, p.6-8).

El estereotipo se basa en la reducción del concepto a la sola imagen; en la sobreestimación de los extremos y la subestimación de los grados medios; y en la búsqueda y relevamiento de aquello que es lo distintivo (Hevia, 1988, p.7).

Así, la Guía (INMUJERES, 2008, p.22) señala que en la construcción de los estereotipos existen los procesos de categorización y orden que es “un juicio comparativo de las dimensiones, características y rasgos personales”, lo

que permite a su vez: clasificar a la gente en grupos; y el otro proceso que se da en forma paralela es el de la simplificación, el cual se logra exagerando “las diferencias entre clases y grupos distintos y minimizando las diferencias dentro de un grupo o clase”.

En la construcción del personaje, la utilización de estereotipos se considera sinónimo de superficialidad, simpleza y poca complejidad. Adrianzén se refiere a esto cuando apunta que es mejor evitar los clichés, de lo contrario el personaje solo reproduciría una conducta previsible y, por consiguiente, nada imaginativa: plana y sin dimensiones, así, resultado de ello podemos tener que “si una secretaria es joven y bonita, el cliché manda que sea una descocada minifaldera que quiere seducir al jefe” (Adrianzén, 2001, p.88).

Sin embargo, este es un punto polémico respecto al cual, las producciones de material de ficción tienen que guardar un complicado equilibrio, tomando en cuenta el público al que quieren llegar, pero sobre todo, el desafío que en términos de producción se proponen realizar.

El propio Adrianzén recomienda que en la medida que se trata de “productos creados con los patrones de consumo masivo y para toda clase de público” (Adrianzén, 2001, p.29), la producción de estas telenovelas, que es un formato visto y comentado en familia mientras realizan otras actividades domésticas, debe buscar un punto medio, una estética, que “sin dejar de ser buena, no perturbe al espectador” (Adrianzén, 2001, p.28).

Y es que es difícil escapar del corset que impone el hecho de que la ficción debe “llegar” a un público general. Martín Barbero en su análisis histórico sobre el melodrama, explica que este género se valió de dos estratagemas en la elaboración de los personajes, que designó como: polarización y esquematización.

La polarización se refiere a la construcción de personajes como buenos o malos; mientras que la segunda característica, la esquematización, se refiere a su simplificación, a la falta de profundidad, al estar “vaciados de carga y espesor de las vidas humanas” (Martín Barbero, 1992, p.46).

Otro aspecto interesante que tiene relación con este proceso de simplificación, es el referido a la caracterización del personaje, que debía proyectar en la fisonomía del mismo –que es “el aspecto particular del rostro de una persona” (diccionario RAE) - sus características morales, gracias a un efecto metonímico, que es una figura literaria que significa: “designar algo con el nombre de otra cosa tomando el efecto por la causa o viceversa” (diccionario RAE). Es decir, el rostro del actor debía reflejar aquello que el personaje era en su interior, tanto si era bueno, como si era malo. Transmitido a través de los cuentos y películas, este mecanismo de pensamiento instalado en nuestro imaginario determina que relacionemos una cosa con la otra, así, vemos como natural tal correspondencia: en nuestro imaginario abundan las brujas malas y feas, los príncipes valientes y guapos, las princesas lindas, sufridas y buenas. Esta caracterización metonímica también corresponde a una lógica tendiente a la elaboración de estereotipos (Martín-Barbero 1992, p.44).

La ficción muchas veces echa mano a esta forma simple y esquemática de contar un relato, señala Milly Buonano, refiriéndose al desarrollo de historias con personajes de caracteres estereotipados, plot recurrentes y oposiciones claras, identificándolas como recursos que provienen de la narrativa popular, tendientes a favorecer una “comprensión más amplia” (Buonanno, 1999, p.63), reconociendo también que las “series de televisión trabajan sobre fórmulas”.

3.2. El papel de la familia en la ficción

La familia no es una institución ni un concepto estático, sino que ha ido cambiando al ritmo de las transformaciones sociales. En el Perú, como en muchos países, la atracción de las grandes ciudades debido a la concentración comercial, que prefiguraba mejores oportunidades para conseguir empleo, mejores servicios y mejor calidad de vida, determinaron la migración de grandes grupos poblacionales del campo hacia la ciudad, movimiento que se registra desde los juveniles años del siglo pasado, en forma recurrente y periódica, en la medida que el campo no ofrecía mejores condiciones de vida, empleo y educación para hijos e hijas (INEI, 2010, p.15).

Estudios sociológicos y antropológicos distinguen dos tipos de familia más comunes: la nuclear, vinculada con procesos de modernización, y la extensa, correspondiente a sociedades más tradicionales (INEI, 2010, p.15).

Sin embargo, lo que ocurre al interior de ella, respecto a cómo se distribuye el trabajo productivo y reproductivo, es también un asunto que viene transformándose a través de los tiempos, y sobre el que existen diferentes posturas. Así, unos vieron en la división del trabajo entre hombres y mujeres – los unos encargados del trabajo productivo y la manutención del hogar, y las otras, de los quehaceres del hogar y el cuidado de los hijos- una relación de complementariedad, sobre todo en el análisis de la organización familiar campesina. En cambio, desde la postura de los estudios de género, se interpreta que la distribución del trabajo es producto de estereotipos de género y de la asignación de roles diferenciados de acuerdo al sexo, lo que permite a los hombres su ubicación en una posición de poder, y un desempeño en el ámbito público ya sea el trabajo, la calle, la política, la empresa, etc., que le brinda autonomía, mientras que la mujer queda recluida en el ámbito de lo doméstico y del cuidado de los otros.

Valgan estas breves referencias para asomarnos al tema de la familia, respecto al cual nos interesa averiguar cuál es el papel y tratamiento que recibe este concepto e institución - la familia - en la ficción. Y yendo a nuestro punto de estudio, podría decirse que la familia y el barrio es el tema en el que se sitúa la trama de la ficción en AFHS, y es también el espacio social en el que se consume esta serie, dado que el horario en el que se ubica en la parrilla televisiva coincide con el momento en que cada quien, luego de sus actividades diarias, regresa al hogar.

En AFHS son dos las familias protagónicas: Los “Gonzales” que son una familia provinciana proveniente de Ayacucho que migra hacia la capital, claramente extensa ya que reúne en sí, a papá, mamá, hermanos, abuelos y nietos, tíos, sobrinos, nueros y amigos. La otra familia, los Maldini, aunque más reducida y capitalina, tampoco se clasificaría como una familia nuclear debido a la presencia de los abuelos.

La segmentación que se realiza en los estudios de publicidad con el fin de refinar las estrategias de comunicación direccionándolas con mayor efectividad al público para el que están dirigidas, pasa evidentemente por valorar los rangos de género, edad, nivel social, instrucción, entre los principales. Sin embargo, esto no invalida la importancia que tiene el grupo familiar como protagonista de las producciones de ficción y como audiencia, más bien lo toma en cuenta.

En la lógica comercial, para la gran industria de la televisión es la familia un ente con especial centralidad, por ser quienes habitan el espacio doméstico donde se ubica el aparato retransmisor, la tv., y por lo tanto constituye el microcosmos más reducido de la teleaudiencia, universo cuyo consumo mediático es cada vez mejor analizado, rastreado y monitoreado, resultando de ello el ranking, que cual electrocardiograma, confirma la supervivencia de una determinada programación y su consiguiente suministro de financiamiento a través del flujo publicitario. (Morley, 1996, p.237)

Morley afirma que es la familia como “cuadro nuclear tradicional (...) la principal imagen que los emisores y los gobernantes tienen de la audiencia doméstica televisiva”, por eso, en ella “se basan la programación de los canales y la política gubernamental de comunicaciones” (Morley, 1996, p.237). En este sentido, en ella se sitúa “el horizonte de estrategias de producción y de oferta” (Buonanno, 1999, p.96) respecto a este medio de comunicación.

La familia no solamente se encuentra presente como audiencia, sino también es la principal protagonista de las producciones de ficción que constituyen el “corpus igualmente extenso de telenovelas y sitcom estadounidenses y de culebrones latinoamericanos, todos con un fuerte protagonismo familiar” (Buonanno, 1987, p.98).

La importancia de señalar la presencia de la familia como protagonista del material de ficción es también porque a través de ella y del discurso que la rodea, se ha ido colando una ideología que puede ir resultando anacrónica (López Pumarejo, 1987, p.65).

López Pumarejo (1987), señala que la transmisión televisiva constituye un flujo continuo, del que forma parte su programación y el material publicitario que se intercala en cada pausa. De todo el material transmitido, este autor observa que son las telenovelas las que constituyen la “mayor parte de un flujo televisivo definido por una uniformidad fragmentada”. Fragmentada porque se intercala con la publicidad, pero uniforme porque ambos flujos, el publicitario y el del material producido apuntan a la “validación de un estilo de vida” que tiene a la familia patriarcal como su centro (López Pumarejo, 1987, p. 63).

Existe pues una lógica comercial centrada en la familia, pero también una lógica tendiente a establecer una hegemonía ideológica. Explica el autor citado, cómo es que se articula la lógica del discurso en la televisión a fin de sostener una ética existencial “que tiene como parámetro sagrado a la familia”, a través de un discurso que se asume como transcultural, transtemporal -léase eternamente válido- pero que en realidad es occidental y contemporáneo (López Pumarejo, 1987, p. 32).

El flujo televisual -para López Pumarejo- se basa en una cosmovisión melodramática del mundo, concepto que define como tal porque “tiene como punto de orden una concepción burguesa de la familia que parte del siglo XIX, melodramático y naturalista por su énfasis en el crimen, la enfermedad y en el sentimentalismo, y melodramático por su constantes oposiciones pedagógicas entre bien y mal” (López Pumarejo 1987, p.42).

Esta pedagogía de oposiciones entre el bien y el mal, se extiende a través de todo el material del flujo televisivo, llámese series, noticieros o publicidad, por medio de un orden narrativo cuya estructura “tiende a organizar el acontecer en orden-desorden-orden” (López Pumarejo, 1987, p.60). Se restablece el orden, cada vez que se desordena y “como núcleo de ese orden establecido, de ese catálogo de parámetros de normalidad y de realización existencial, se ubica la familia patriarcal como orden a mantenerse principalmente vía la mujer” (López Pumarejo, 1987, p.60).

Entonces se sugiere que tanto la publicidad como la producción a ubicarse dentro de la programación, llámese telenovela, serie o sitcom,

pretenden pasar como productos “supuestamente despolitizados” pero que en realidad generalmente tienden a “legitimar un principio de realidad dominante” (López Pumarejo, 1987, p. 32).

Es decir, el discurso no es inocente, tal vez quienes lo recrean no son conscientes de ello, pero el discurso se perenniza y acaba por legitimar o afirmar un orden de cosas, dado el poder de la televisión.

CAPÍTULO IV

EL GÉNERO DE QUÉ SE TRATA

En la medida que una producción televisiva de ficción es un producto cultural, y que, como hemos afirmado en el primer capítulo, “interpreta” la sociedad en la que vivimos, le confiere quiéralo o no, un nuevo sentido. Así, la ya conflictiva expresión de los discursos de género existentes en nuestra sociedad, retorna más complicada y tensionada aún, porque implica el tamiz de la interpretación -mediación- que realiza el equipo de guionistas, productores, actores, directores, quienes a partir de sus propias vivencias reelaboran este discurso, que volverá luego al público receptor para ser consumido como la realidad ficcional suspendida en el mundo de fantasía llamado: *Al fondo hay sitio* en su cuarta temporada.

Durante el análisis de la serie y de sus personajes, no dejaremos de pasar por alto el hecho de que cualquier juiciosa y seria conclusión, nunca será de suficiente valía, confrontada con esta juguetona y humorista versión de la realidad, dispuesta a tomarnos a todos el pelo. Pero el humor permite dejar en la ambigüedad muchas cosas. En este caso, no se trata del humor descarnado y declaradamente machista de los programas cómicos para adultos que como se señala en *Mujer y Medios de Comunicación, por una oferta de calidad y equidad* son castigados por el público por cómo muestran a las mujeres y hombres⁴. Sin embargo, la serie AFHS contiene discursos sexistas que pasaremos a reconocer.

Tal vez, más que una posición crítica frente al producto televisivo, este análisis también nos ofrece la oportunidad de lograr una lectura crítica de nuestra sociedad, que de esta manera se ve reflejada, apuntando algunas cosas a tomar en cuenta en la producción de televisión.

⁴ 62.3% de mujeres consultadas y 39.1 % de varones los rechazan. La quinta parte de los consultados señala que estos espacios no respetan a la mujer.

En tal sentido, si la serie refuerza o no, estereotipos tradicionales de género, es algo que no podremos resolver sin ordenar primero algunas ideas respecto a lo que implica el concepto *género* y cómo esta construcción puede convertirse en un eje orientador de nuestro análisis.

4.1. Desarrollo del concepto

El término comienza a utilizarse en castellano con esta precisa acepción en los años 80, a partir de la traducción de textos ingleses y alemanes, lo cual implicó un pequeño problema ya que el vocablo “gender” del inglés y el “Geschlecht” del alemán ya contenían “la referencia a la socialidad del sexo”, (De Barbieri, 1996, p.4) lo que en nuestro idioma no sucede, por lo tanto, esta nueva connotación del término ha encontrado esta dificultad para su más sencilla comprensión.

El término revoluciona el enfoque desde el cual se venía desarrollando el trabajo social, e incluso ahora, después de tantos años, sigue cambiando los esquemas y enfoques con los que percibimos la sociedad e implementamos acciones para transformarla.

Patricia Ruiz-Bravo (2007, p.69) señala que el concepto surgió al interior del debate teórico feminista con el objetivo de revelar la falsedad de ciertas “explicaciones biológicas de la subordinación de la mujer” que justificaban la situación de la mujer en base a su supuesta “biología inferior”, que habrían nacido con menor capacidad que los hombres. Es entonces, un concepto que llega para romper los paradigmas clásicos de una sociedad patriarcal y androcéntrica.

Encontramos en el texto de Patricia Ruiz-Bravo (2007) la explicación que hace falta para aclarar la primera necesaria distinción: Una cosa es “sexo” y otra cosa es “género”:

Mientras que el sexo alude a los aspectos físicos, biológicos y anatómicos que distinguen lo que es un macho de una hembra, el concepto de género nos remite a las características que social y culturalmente se adscriben a hombres y mujeres a partir de las diferencias biológicas, constituyendo así lo que se conoce como género masculino y género femenino. (Patricia Ruiz-Bravo, 2007, p.69)

Es decir, sexo y género no son la misma cosa. El primer término corresponde a lo biológico, y el segundo a lo cultural, a lo social. Por ello, las características y mandatos que se nos ha asignado según el sexo que tengamos, son básicamente aprendidos, no nacemos con ellos, no son propios de “nuestra naturaleza”, sino más bien producto de nuestra formación sociocultural.

La distinción entre naturaleza y cultura es de radical importancia. Permite demostrar que muchos de los roles y atributos que se reconocen como femeninos y masculinos son construcciones socio-culturales. (Patricia Ruiz-Bravo, 2007, p.69)

Sin embargo, en la práctica no es tan sencillo separar ambos conceptos o categorías, la de “sexo” y la de “género”, ya que involucran procesos psicológicos y simbólicos en toda cultura. Es evidente que todos tenemos un sexo y un género, pero no siempre ambas cosas están en concordancia. Sobre todo si hablamos de identidad de género.

El concepto género alude pues a una realidad compleja, fundamentalmente psico-social y simbólica que se asienta en la variable sexo y que interactúa con ésta generando actitudes, comportamientos, valores, símbolos y expectativas diversas según distintos grupos sociales. (Kogan, 1993, citado en Patricia Ruiz, p.69)

Anteriormente, una de las importantes teóricas del feminismo, Gayle Rubin introduce el concepto de “sistema sexo/género” definiéndolo como “el conjunto de disposiciones por el que una sociedad transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana, y en el cual se satisfacen esas necesidades humanas transformadas” (Gayle Rubin, 1986, p. 97). Este sistema sexo/género se refiere a la división sexual del trabajo, según la cual, a las mujeres les corresponde el rol reproductivo y al hombre el productivo, esquema que es la base, el cimiento de relaciones asimétricas de poder entre mujeres y hombres (MIMP, 2012, p.20). Lo que quiere decir que en base a las diferencias biológicas entre hombres y mujeres, surge la desigualdad social, desigualdad que es “naturalizada” por la cultura, resultando de ello una menor valoración de todo lo que se considere femenino.

El concepto género cambia el enfoque desde el cual se había venido trabajando hasta ese momento. Ya no estamos ante el “problema de la mujer”, ya que su situación no se explica aisladamente. El enfoque varía porque ahora

el concepto es relacional, involucra a ambos: hombres y mujeres, y a la forma en que ambos se vinculan.

...es obvio que restringir el análisis a la situación de las mujeres deja de lado el aspecto dinámico y explicativo de la construcción de las identidades genéricas, de la femineidad y masculinidad, como productos históricos que varían de una cultura a otra, en diferentes contextos socioeconómicos, y a lo largo del ciclo vital.(Herrera y Rodríguez, p. 158)

Su importancia estriba en que este concepto “género” ha transformado el punto de vista sobre cómo lograr el desarrollo, lo cual puede apreciarse en la evolución de los diferentes enfoques de desarrollo planteados en las políticas sociales. De “mujer en el desarrollo” MED, se pasó a “Género en el desarrollo”, comprendiendo que “la situación de las mujeres no puede ser entendida de manera aislada de su relación con los varones” (Herrera y Rodríguez, p.158) este modelo “enfatisa la necesidad de entender cómo el desarrollo afecta diferencialmente tanto a hombres como a mujeres, pero también cómo las relaciones de género, entendidas fundamentalmente como relaciones de poder, permean las prácticas del desarrollo” (Herrera y Rodríguez, p.158).

Cuando se dice que el género determina social y culturalmente las características de hombres y mujeres nos referimos a una serie de mandatos sociales que han venido postergando y recluyendo a la mujer al espacio doméstico, implicando de aquello, su falta de autonomía y limitada participación en el espacio público.

El concepto “género” se refiere a los distintos roles, responsabilidades, atributos, capacidades y espacios que la sociedad y la cultura asigna a las personas de acuerdo a su sexo biológico, dándose por hecho que el espacio público y el rol productivo es propio de los hombres, y el espacio privado y el rol reproductivo es propio de las mujeres (MIMP, 2012, p.20).

En los espacios de socialización como la familia, la escuela, la calle, o a través de los medios de comunicación, las personas sean mujeres y hombres reciben una formación basada en atributos, roles, y uso de espacios diferenciados de acuerdo a su sexo.

4.2.- Estereotipos de Género

Son ideas preconcebidas acerca de cómo deben comportarse, qué cualidades (atributos) deben tener y qué espacios son los más apropiados para mujeres y hombres de acuerdo a su naturaleza biológica, así como cuáles son las responsabilidades que deben cumplir (roles).

Según estos estereotipos de género a la mujer le corresponden ciertas tareas y a los hombres otras, ideas estancas que ahora, cada vez menos corresponden a la realidad.

La naturaleza diferente de hombres y mujeres determina muchas cosas que se viven de distinta manera según seamos mujeres u hombres, como el desarrollo de nuestro cuerpo, la concepción, la procreación, entre otras. Pero nuestro comportamiento, las responsabilidades que asumimos y en dónde podemos desarrollarnos han sido marcados por la socialización en los diferentes espacios institucionales como: la familia, la escuela, el barrio, el trabajo, la religión, la política, y demás instituciones, etc.

Estos estereotipos surgen en base a la forma de organización que imperaba hace muchos años, cuando el sexo de una persona determinaba las tareas a las que debía dedicarse cada quien. A esto se le llamó división sexual del trabajo. Según ella, mujeres y hombres debían desarrollar trabajos diferenciados. Mientras que a las mujeres les correspondía el trabajo en el hogar y el cuidado de niñas y niños; a los hombres el trabajo fuera del hogar y la responsabilidad de sustentar a su familia.

A las actividades que hacían los hombres fuera de la casa se le llamó trabajo productivo, y a las actividades que realizaban las mujeres dentro del hogar se les llamó trabajo reproductivo.

Luego, a través de las actividades productivas los hombres obtenían una remuneración, un salario, se convertían en los proveedores de sus hogares, y tenían mayor autonomía, esto les permitía ejercer autoridad, dominio y poder de decisión. Mientras, las mujeres confinadas al espacio doméstico, realizaban un trabajo menos valorado, y no tenían derecho a

educarse, a trabajar, a desarrollarse en el espacio público ni a expresar su opinión.

Se fue estableciendo así una jerarquía, los hombres tomaban las decisiones y las mujeres vivían subordinadas, lo que más arriba se ha referido como el sistema sexo/género.

4.3. Atributos, roles y espacios

Los atributos son aquellas cualidades que creemos debe tener un hombre o una mujer. Estos pueden variar en alguna medida, pero básicamente, de acuerdo a los patrones culturales tradicionales una mujer debe ser delicada, hacendosa, dependiente; mientras a un hombre le corresponde ser arriesgado, fuerte, atrevido, independiente. Ruiz-Bravo (2007) añade que lo femenino se asocia a la dulzura, la debilidad, la emoción, el sacrificio y la renuncia. Lo masculino a la agresividad, la fuerza, la competencia, la razón.

En cuanto a los roles, ya lo hemos visto, se asocia lo femenino a los roles de la reproducción de la vida cotidiana, a la realización de los quehaceres domésticos, y a todo aquello que tenga que ver con la reproducción de la fuerza de trabajo. Incluye el cuidado de sus hijos e hijas, si no los tiene, también el cuidado de miembros más pequeños de la familia o de personas adultas mayores y/o de quienes puedan requerir su atención como quienes sufren una discapacidad o enfermedad. La realización de estas labores aunque con un valor económico para la sociedad, no se valora socialmente y se invisibiliza. El espacio al que ellas pertenecen es el privado, dentro del hogar.

Mientras que en el caso de los hombres estos tienen asignados la realización del rol productivo, esto es trabajar fuera de casa por un salario, ellos deben integrarse al mercado económico y proveer el sustento económico a su familia. Dentro de la casa ellos no tienen la responsabilidad de la realización de los quehaceres del hogar, si bien su participación es en calidad de “ayuda”, generalmente asumen lo que se refiere al arreglo y/o reparación de objetos o servicios. Al tener la oportunidad de recibir un salario por su fuerza de trabajo,

poseen independencia y autonomía. Ellos se desenvuelven en el espacio público, la calle.

Estos roles y características asignadas culturalmente se han naturalizado de tal forma que parecieran corresponder al sexo de mujeres y de hombres, así como estar determinadas desde su nacimiento.

Cuando la mujer sale a trabajar, no deja de ser la principal responsable de los roles reproductivos en el hogar. Ahí se da la doble jornada de trabajo. Es de precisar que este aspecto de la cuestión condiciona fuertemente las disminuidas posibilidades que tienen las mujeres de participar en el desarrollo, debido a su pobreza de tiempo.

En nuestro país recientemente, el año 2010, se realizó la Encuesta Nacional del Uso del Tiempo, estudio que ofreció evidencia de lo que hasta el momento solo se sabía empíricamente: que la mujer trabaja mucho más que el hombre, y que esto le demanda un tiempo que luego resta para su desarrollo y participación social.

4.4. ¿Por qué es tan importante erradicar los estereotipos de género?

Porque son un constructo cultural y relacional que contribuye a generar mayor desigualdad, al limitar el desenvolvimiento y desarrollo libre de las personas.

La superación progresiva de los estereotipos de género debido a una serie de cambios sociales y científicos, ha permitido a las mujeres salir del marco limitado del hogar, participar masivamente en la educación en todos sus niveles, trabajar, ejercer el derecho al voto, participar en la política, hacer ejercicio de sus habilidades en todos los campos y aportar en mejor medida a la sociedad.

Igualmente significa para los hombres asumirse como personas sensibles y emotivas, seres modelo de crianza y de cuidado hacia sus hijos e hijas, e ingresar con confianza al mundo de los afectos, compartir con las

mujeres la responsabilidad económica de la manutención de los miembros de la familia, así como los destinos de su comunidad y nación.

4.5. ¿Qué es el sexismo?

El concepto más completo sobre sexismo lo encontramos en la *Guía de intervención ante publicidad sexista*, que define el término de la manera siguiente:

El sexismo se produce cuando se hace preponderar a hombres o a mujeres por el mero hecho de serlo, de ser hombre o mujer. Dar prioridad a un sexo o a un género significa discriminar y degradar al otro, provocando lamentables situaciones de desigualdad, donde uno de los dos sexos queda damnificado. (INMUJERES, 2008, p.22)

Previamente explica que el término fue acuñado por grupos feministas en Estados Unidos, a semejanza del vocablo “racismo”.

Algunos de los arquetipos que menciona la Guía (INMUJERES, 2008, p. 23-24) que se asumen socialmente para distinguir a hombres y a mujeres que denotan sexismo son los siguientes:

- Esquema de protección varón / mujer
- Sensualidad y erotismo como rasgos femeninos
- Reparto tradicional de los papeles asumidos especialmente por las mujeres: hombre seductor (cazador)/mujer seducida (presa).
- Las mujeres tienen funciones de reproducción social: los varones de producción social. Hombres trascendentes e importantes frente a mujeres superficiales e insignificantes.
- Atribución de papeles según género, más intensa cuando el personaje es femenino. Primero esposas, madres, amas de casa, y por añadidura otro papel.
- Son los varones quienes definen lo que las mujeres son y valen. Son los varones quienes declaran las cualidades femeninas y quienes las gratifican.
- La mujer necesita un protector.
- Esquema tradicional mujeres dependientes/hombres autónomos.

- Los roles masculinos se desarrollan en el ámbito público, los roles femeninos se desarrollan en el ámbito privado y familiar. A las mujeres les interesa las relaciones primarias (familia), a los hombres les motivan las relaciones en el seno de grupos secundarios (trabajo, administración, política).
- Las mujeres no están especialmente interesadas en la satisfacción sexual.

También se menciona en la Guía como muchas representaciones estereotipadas en la publicidad responden al uso de metáforas, y agrega que las metáforas propiciadoras de situaciones sexistas utilizan estos recursos: describen a hombres o a mujeres con atributos de cosas y animales “las personas se cosifican y animalizan” o también cuando los mensajes presentan a hombres o a mujeres como un producto de alimentación o como una parte del cuerpo con atribuciones sexuales (INMUJERES, 2008, p.27).

CAPÍTULO V

METODOLOGÍA

5.1. Metodología

Esta es una investigación centrada en el discurso de la serie de televisión, que toma como cuerpo de análisis documental muestras de los capítulos que se emitieron diariamente durante la temporada.

El recojo de información se ha realizado de manera sistematizada, a fin de que permita luego emplear las herramientas creadas para desarrollar el análisis respectivo.

Esta metodología debe servir para observar e identificar las tendencias principales en la construcción de los personajes, establecer en el discurso y en las historias los elementos que expresen estereotipos de género, y estereotipos sociales y culturales, así como modelos de ser mujer y hombre igualitarios y flexibles.

5.2 Enfoque y tipo de investigación

El enfoque de la investigación es analítico descriptivo y explicativo, contando para ello con el marco teórico sobre el formato televisivo y sobre el enfoque de género.

Es una investigación basada principalmente en el análisis del discurso, para lo cual se contó con los capítulos de la serie original alojada en la página web de youtube del mismo nombre, lo que permitió la observación completa de dichas emisiones, sin cortes, modificaciones, o diferencias, respecto a la versión emitida al público. Adicionalmente se revisaron capítulos grabados de la serie en CD.

El marco teórico permitió explicar, ordenar y sistematizar el propósito y los alcances de este estudio, desarrollando la temática en la cual se explica este

producto, así como también permitió describir el objeto de estudio, y problematizar sus características y resultados.

En cuanto al desarrollo del marco teórico no solamente nos hemos valido de la lectura de libros, sino también de información encontrada en diversas publicaciones como páginas web, periódicos y entrevistas por televisión.

5.3. Instrumentos de recolección de datos

Fueron los siguientes:

1) Ficha N° 1 de estructura temporal de cada capítulo

Para obtener el esquema de la estructura temporal de los capítulos se elaboró esta ficha donde se registró el tiempo de cada escena, bloque, número de bloques de cada capítulo, obteniendo los tiempos estándar de duración de cada elemento de la estructura: carátula, cinco bloques, escenas.

2) Ficha N° 2 Mapeo de personajes principales y secundarios y sus rasgos característicos

Registro de las características, roles, motivaciones, expresiones características de los personajes, tanto principales como secundarios.

3) Ficha N° 3 de personajes, roles, espacios y pertenencia racial

Se elaboró un registro comparativo de los personajes desde sus diversas actividades, roles, espacios y pertenencia racial.

4) Fichas N° 4 para analizar los adjetivos dirigidos a mujeres:

Ficha 4a: Universo de adjetivos negativos y frases despectivas.

Ficha 4b: Adjetivos según su repetición y quien los dice

Ficha 4c: Clasificación de adjetivos según su contenido

Ficha 4d: Consolidado de los adjetivos según su contenido

5) Fichas Nº 5 para analizar los adjetivos dirigidos a hombres:

Ficha 5a: Universo de adjetivos negativos y frases despectivas.

Ficha 5b: Adjetivos según su repetición y quien los dice

Ficha 5c: Clasificación de adjetivos según su contenido

Ficha 5d: Consolidado de los adjetivos según su contenido

6) Ficha Nº 6 de desgrabación de escenas individuales

Se registraron escenas individuales de contenido simbólico para nuestra investigación, debido al relato de situaciones y/o discursos sexistas, o de discriminación racial o social.

ANEXOS Nº 1: Ficha de frases donde se identificaron adjetivos negativos dirigidos a mujeres

ANEXOS Nº 2: Ficha de frases donde se identificaron adjetivos negativos dirigidos a hombres

Se realizó el registro de diferentes frases en el discurso de los capítulos seleccionadas en cuanto fueron: adjetivos calificativos negativos dirigidos a hombres y a mujeres; expresiones discriminadoras atendiendo a su contenido racial, social o cultural; frases sexistas de contenido sexual; etc.

ANEXO Nº 3: Ficha de desgrabación de seguidilla de escenas

Se registró una seguidilla de escenas que a lo largo de varios capítulos, cuenta una subtrama o historia secundaria, la cual hemos denominado: Charito y los electrodomésticos.

ANEXOS 4: Ficha de desgrabación de capítulos completos

Para reunir el material documental se hicieron dos cortes de capítulos continuos, desgrabando dos grupos de capítulos: el primer corte se

realizó desde el capítulo 588 al 595, en total 8 capítulos; el segundo corte, desde el capítulo 626 al 631, en total 6 capítulos.

FICHA Nº1: DE ESTRUCTURA TEMPORAL DE LOS CAPÍTULO						
PROMEDIO DE TIEMPOS Y NÚMERO DE ESCENAS DE LOS BLOQUES						
Nº de Capítulo	Nº de Bloques	Tiempo de cada Bloque	Tiempo total de bloque	Nº de Escenas por bloque	Nº de Escenas total	Tema Gancho final de bloque

FICHA Nº 2: MAPEO DE PERSONAJES PRINCIPALES Y SECUNDARIOS Y SUS RASGOS CARACTERÍSTICOS	
---	--

(Publicada en la págs. 69 y 70)

Personaje y seudónimo	Rol	Atributos	Rasgos característicos de su personalidad y algo de su historia	Su antagonista principal	Su motivación principal	Palabras emblemáticas, aspectos característicos	Canción, rasgos característicos	A quién representa en la sociedad
1								
2								
3								
...								

FICHA Nº 3: PERSONAJES, GÉNERO, ROLES, ESPACIOS Y PERTENENCIA RACIAL						
Nombre	Género	Tiene profesión	Trabaja fuera de casa	Trabaja en la casa	Estudia	Pertenencia étnica

FICHAS Nº 4: PARA ANALIZAR LOS ADJETIVOS NEGATIVOS dirigidos a mujeres

FICHA Nº 4a: SOBRE UNIVERSO DE ADJETIVOS

Nº	UNIVERSO DE ADJETIVOS	Nº
	(Texto: todos los adjetivos encontrados)	

FICHA Nº 4b: SEGÚN SU REPETICIÓN Y QUIÉN LO DICE

Número de veces que se repite un mismo adjetivo o palabra (solo aquellas que se repiten o que son similares)	Número
Quien lo dice y respecto a quien	
Frases que dice un hombre sobre una mujer	
Frases que dice una mujer sobre otra mujer	

Frases de una mujer sobre a sí misma	
--------------------------------------	--

FICHA Nº 4c: CLASIFICACIÓN SEGÚN SU CONTENIDO

Clasificación de frases y adjetivos según su contenido	
Frases y adjetivos (Todas las frases encontradas)	Clasificación según intención y contenido ⁵

FICHA Nº 4d: CONSOLIDADO DEL CONTENIDO DE LOS ADJETIVOS

Clasificación del adjetivo según su intención y contenido	Nº

FICHA Nº 5: PARA ANALIZAR LOS ADJETIVOS NEGATIVOS dirigidos a hombres (Fichas similares al modelo anterior Nº 5a, 5b, 5c, 5d)

FICHA Nº 6: DESGRABACIÓN DE ESCENAS INDIVIDUALES

<p>Escena 1</p> <p>(Texto, contenido de la escena)</p> <p>Datos de ubicación:</p> <p>Bloque:</p> <p>Nº de Capítulo:</p>
--

⁵ Para el ejemplo de Ficha, y para que se explique mejor el objetivo de la ficha se ha copiado el ejemplo de los contenidos identificados en los adjetivos dirigidos a una mujer.

ANEXOS

ANEXO 1			
FICHA Nº 7.1: DE ADJETIVOS CALIFICATIVOS DIRIGIDOS A MUJERES			
Relación de adjetivos calificativos para mujeres			
Adjetivo calificativo	Quién lo dijo	Refiriéndose a quien	Capítulo

ANEXO 2			
FICHA Nº 7.2: DE ADJETIVOS CALIFICATIVOS DIRIGIDOS A HOMBRES			
Relación de adjetivos calificativos para hombres			
Adjetivo calificativo	Quién lo dijo	Refiriéndose a quien	Capítulo

DESGRABACIÓN DE SEGUIDILLA DE ESCENAS
<p>Escena 1</p> <p>(Texto, contenido de la escena)</p> <p>Datos de ubicación:</p>

Bloque:

Nº de Capítulo:

Fecha de emisión:

Escena 2

(Texto, contenido de la escena)

Datos de ubicación:

Bloque:

Nº de Capítulo:

Fecha de emisión:

DESGRABACIÓN DE CAPÍTULO

Nº de Capítulo:

Fecha de emisión:

BLOQUE 1

Esc. 1

Esc. 2

Esc. 3

....

BLOQUE 2

Esc. 1

Esc. 2

Esc. 3

....

BLOQUE 3

Esc. 1

Esc. 2

Esc. 3

....

BLOQUE 4

Esc. 1

Esc. 2

Esc.

CAPÍTULO VI

DESCRIPCIÓN: LA SERIE *AL FONDO HAY SITIO*

La cuarta temporada de la serie consta de 207 capítulos diarios emitidos de lunes a viernes, desde el capítulo 588 hasta el capítulo 795 final de temporada, entre el 28 de febrero y el 14 de diciembre del año 2012. Se mantiene el mismo concepto de temporadas anteriores, presentando historias que giran en torno a los personajes principales, los cuales se han casado, separado y vuelto a casar bajo una fórmula que para algunos ya se ha agotado, “los personajes están dando una vuelta de 360 grados (...) las mismas parejas que se separaron vuelven a unirse(...) conocemos muy bien a los personajes...”⁶ pero que en las últimas fechas ha repuntado en su rating llevando la delantera frente a la telenovela turca de actualidad “Las mil y unas noches”⁷, ganándole por 34 puntos a 18.1 respectivamente.

La cuarta temporada tiene un especial atractivo porque en ella se devela un tremendo secreto que guardaban los abuelos Maldini: Franchesca y Bruno, que logra sacudir con fuerza los lazos de identidad personal, familiar y social de esta familia que simbólicamente representa a una de la clase alta de nuestra sociedad, conduciendo a Isabella, la hija mayor, a una lucha para aceptar su verdadero origen andino; identidad ubicada en la antítesis de todo lo que es valorado en nuestra sociedad: un buen apellido, si es extranjero mejor; rasgos europeos y piel blanca; belleza, elegancia y glamour; simpatía, buen léxico y comunicación; posesiones, dinero, buenos trabajos, en suma una buena condición social, de “gente-bien”, de personas “decentes” y todo aquello que no empieza por apellidarse “Pampañaupa”

⁶ Fernando vivas <http://elcomercio.pe/tvmass/television/al-fondo-hay-sitio-lo-bueno-y-lo-malo-capitulo-final-noticia-1778857>, 16 dic 2014

⁷ Vease: Viernes 29 de mayo del 2015 | 09:14 ‘Al fondo hay sitio’ vuelve a derrotar a ‘Las mil y una noches’ en el rating. fuente: <http://trome.pe/fiesta/al-fondo-hay-sitio-vuelve-derrotar-mil-y-noches-rating-2050410>

Esta metáfora, la pérdida de identidad de Isabella, es la premisa central bajo la que se desarrolla la cuarta temporada, a la que concurren las historias de todos los personajes, ya que el concepto narrativo de la serie se basa en protagónicos corales y donde la presencia de los personajes es ondulante, determinada por la preponderancia que alcanzan sus tramas individuales o subtramas en la historia general de la serie.

La cuarta temporada es la historia del proceso de reconocimiento de identidad de Isabella Maldini uno de los story arcs más importantes, que incluye la aparición de sus verdaderos padres: Emiliano y Chabela Pampañaupa; otra línea argumentativa importante porque determina muchos de los hechos importantes en esta temporada es la influencia que logra Claudia Zapata, “mirada de tiburón” a través del chantaje, secuestro y amenaza, en los destinos de los personajes de Las Lomas; curiosamente, ambos motores narrativos tienen su origen en las malas acciones que en el pasado tuvo Franchesca -matriarca de los Maldini- hechos que en esta temporada la conducen a la cárcel.

Así, la serie desarrolla principalmente un eje de narración horizontal: la historia de comienzo a fin, a través de sus 207 capítulos, ya que en ella cada capítulo no desarrolla una unidad de sentido independiente, cosa que sí sucede en otro tipo de series donde se cuentan historias que inician y terminan en el mismo episodio, adquiriendo en estos casos, el eje vertical de la historia una mayor preponderancia.

6.1. Su estructura

De acuerdo a su estructura, cada capítulo de la serie está compuesto por cinco bloques separados por cortes publicitarios. Solo algunos capítulos especiales sobrepasan esta cantidad de bloques, como es el caso de los capítulos de inicio y final de temporada.

Al comienzo de cada capítulo se presentan las escenas del capítulo anterior junto con los créditos de la serie, lo que dura aproximadamente 2

minutos, por lo regular contiene cinco escenas breves de los momentos claves del capítulo anterior. En la despedida se presentan por lo regular tres momentos de las escenas del próximo capítulo y los créditos, por un período aproximado de 1 minuto, cerrando con la cartelera característica.

Cada bloque se inicia con la cartelera: el logo de *Al fondo hay sitio* y la música característica de la serie. En cada bloque puede haber aproximadamente 30 escenas. El tiempo de cada bloque es variable, en el corte que hemos hecho entre los capítulos 627 y 631 el bloque más corto duró 5:09 minutos y el bloque más largo duró 10:49 minutos, así lo demostramos en el cuadro siguiente:

Ficha N°1 ESTRUCTURA TEMPORAL DE CADA CAPÍTULO

Capítulo	Bloque	Tiempo de bloque	Tiempo total	Escenas por bloque	Escenas total	Tema Gancho final de bloque
627	1	8:38	40	5	32	Joel regresa a su dormitorio y Fernanda se ha quedado dormida
	2	7:26		5		Regreso de madame del hospital Houston donde fue operada
	3	7:30		7		Los Pampañaupa conocen a Fernanda y le preguntan por la Supaypawawa
	4	7:48		8		Se dan cuenta que la Tere no ha dormido en la casa, porque no ha regresado de la discoteca
	5	8:40		7		Franchesca e Isabela contentas por unir a Nicolás con Abigail/Isabela pregunta qué significa Pampañaupa
628	1	8:37	40.7	6	33	Los Pampañaupa recorren Lima buscando a la familia Maldini
	2	9:03		7		Los Pampañaupa bajan del micro de Pepe, Franchesca los mira incrédula desde su terraza
	3	8:53		9		Mariano Pendeivis quiere saber que significa Pampañaupa
	4	7:26		6		Franchesca no le cuenta a Mariano que significa Pampañaupa
	5	6:48		5		Nicolás reclama a Fernanda porque le dijo a Grace que él estaba con Abigail, y se pelea con Joel
629	1	10:11	41.4	12	29	Franchesca descubre que los Pampañaupa están viviendo

						en casa del cura.
	2	6:17		6		Los Pampañaupa descubren que los Maldini viven al frente.
	3	8:57		X		Franchesca confiesa a Nelly que a Isabella la robaron a los Pampañaupa
	4	10:49		7		Nelly se siente culpable por haber generado la desgracia de los Maldini al acoger a los Pampañaupa y le reza a sus santitos.
	5	5:14		4		Al saber que los Pampañaupa están en Lima, Franchesca trata de huir. Pero los Pampañaupa, llegan antes que ella se vaya.
630	1	9:04	40.3	6	32	Pampañaupa
	2	7:43		7		Pampañaupa
	3	8:12		12		Pampañaupa
	4	8:50		7		Pampañaupa
	5	6:33		4		Los Pampañaupa preguntan a Franchesca por su hija
631	1	8:51	40.6	5	27	Pampañaupa crisis de identidad Isabela
	2	9:45		7		Pampañaupa Isabela llora
	3	9:06		7		Llega Cucaracha
	4	7:48		4		Isabela ve a su familia como andinos
	5	5:09		4		Pampañaupa Isabela se desmaya

A cada uno de estos totales hay que sumarle la carátula de inicio y el adelanto de escenas del capítulo anterior, las carátulas de inicio y final de cada bloque, y las carátula de final del episodio, con las escenas del próximo capítulo, todo ello pueden sumar entre 3 ½ y 4 minutos, unidos a los 40 minutos en promedio de cada emisión, se puede llegar entonces a un tiempo total de 44 minutos aproximadamente, con un promedio de 30 escenas por capítulo.

6.2. Unidades de sentido identificadas

Las unidades de sentido que conforman cualquier material audiovisual son múltiples. Como tales, no pueden abarcarse en su totalidad; de ahí que el análisis requiera de un enfoque que las determine. Así, algunos de los elementos significantes de la serie como son sus personajes, sus nombres y apodos o sobrenombres, los diálogos, los rostros y el movimiento de los actores, la música y las canciones características de cada personaje y de cada momento, son elementos que adquieren significado más completo en el contexto de la escena y de la acción dramática en la que se desenvuelven.

Por eso, las primeras unidades de sentido completo con las que nos encontramos son las escenas. Las escenas son las pequeñas unidades de sentido de la serie, factibles de ser analizadas, en tanto cada una de ellas entrega información nueva sobre lo que va aconteciendo en la vida de los personajes, en las acciones y los sucesos que cobran sentido en la progresión de la historia que nos quieren contar en esta temporada.

Cada una de las escenas constituye una unidad de sentido que puede estar encadenada a otras escenas en el mismo capítulo, o vincularse con otras escenas del capítulo anterior o del subsiguiente, estableciéndose la continuidad de la historia. Esto es lo que se llama los story arcs, recursos narrativos propios de la telenovela y las soap operas, y que las series fueron adoptando para lograr una mayor fidelidad de la audiencia.

Es el caso de la seguidilla de escenas de “Charito y los electrodomésticos”. Hemos llamado así a una sucesión de escenas que se desarrolla a lo largo de varios capítulos, en la que Charito y Raúl envueltos en una dinámica que, en un lenguaje de doble sentido, da cuenta de la necesidad de Raúl de consumir su relación con una pacata Charito que no le permite nada hasta no estar formalmente casados, esta es una entretenida subtrama. Como está muchas pequeñas historias anecdóticas, peripecias de los personajes, se entretajan con los grandes story arcs de esta temporada que son: la historia de reconocimiento de Isabella Maldini y de restitución de los Pampañaupa, y la de la venganza de Claudia Zapata, principales estructuras dramáticas de esta temporada.

6.3. Las escenas

Las escenas son dinámicas, los personajes entran y salen del encuadre, conduciéndonos de una historia a otra con fluidez. Las escenas pueden iniciar una historia que se encadena a lo largo de varios capítulos o iniciar y concluir la anécdota en un solo capítulo.

Algunas escenas parten de una acción distinta que le dio origen, y otras veces son ellas quienes dan lugar a otras escenas subsidiarias de esta. Por ejemplo, derivada de la subtrama “Charito y los electrodomésticos”: Reina ve

que Charito ha recibido de regalo una olla arrocera, y ella quiere que Lucho que se ha ido de viaje, le compre una olla arrocera más grande aún que la de Charito. Llama a Lucho y se inicia con ello una microhistoria que se desprende de esta subtrama.

En otros casos son las características de la historia de vida de cada personaje las que generan nuevas acciones, por ejemplo: Teresita ha superado el trauma de haber sido abandonada por Marianito en el altar, y quiere ser vedette, paralelamente decide que es hora de divertirse un poco, sale a bailar y en la discoteca conoce a Randy “Cucaracha Merino” futbolista en pleno apogeo, de donde arranca una seguidilla de escenas en función de este romance a lo largo de varios capítulos.

6.4. Los bloques

Los bloques albergan un determinado grupo de escenas que generarán un progresivo interés en el telespectador para seguir viendo la serie luego de los cortes comerciales, y al día siguiente. Esto se logra a través del manejo de los “ganchos” o cliffhangers,ⁱ que son dispositivos que tiene la historia para despertar el interés de la audiencia: “qué sucederá después de esto”... “no me lo pierdo” “y qué le dijo”, son las preguntas generadoras de interés en la audiencia, que surgirán como resultado de los ganchos insertados en cada bloque que conforma cada capítulo de la serie. Este recurso narrativo es especialmente explotado en los finales e inicios de temporada con una explosiva revelación o un tremendo suceso: como el caso de la muerte de Grace, comentada por Fernando Vivas como uno de los mejores finales de temporada.

6.5. Otros sellos característicos de *Al fondo hay sitio*

Al fondo hay sitio es la frase que más se repite en nuestro caótico servicio público de transporte y es tan peruana como la chicha, tanto como no quisiéramos que fuera. Las producciones de Efraín Aguilar, “Betito”, tienen esa característica, logran recrear el color local, consiguiendo que la audiencia vea en la pantalla cosas que le podrían suceder, que vea la historia corregida y

aumentada de la vecina, o del personaje tal o cual que conocen. Es el color local de la producción que sintoniza con la teleaudiencia.

Ricardo Maldonado director de la película ¡Asumare!⁸, refiere que uno de los diferenciales sobre los que se basa esta historia y que la ha llevado a competir y ganar la taquilla frente a los estrenos de películas hollywoodenses en la platea local, son justamente estos insign⁹ peruanos, el hecho de que la gente se vea a sí misma, se sienta reflejada en pantalla, habla de una proximidad cultural entre el espectador y lo que están viendo. Eso es lo que se logra a través de una producción nacional, y es lo que sucede también con AFHS.

Otra característica que comparte con esta producción es la transversalidad, que en el argot usado significa la posibilidad de llegar a todos los estratos socioeconómicos. Hay que reconocer también que la serie maneja en su propuesta una intencionalidad de inclusión, por la presencia de personajes de distintos fenotipos raciales¹⁰, por la historia de encuentros y desencuentros entre una clase social y otra, por la referencia manifiesta de una sociedad escindida entre Maldinis y Gonzales, donde ninguno logra ser mejor que el otro, ridiculizando la actitud manifiestamente discriminadora de los Maldini, y el comportamiento arribista de los Gonzales.

⁸ Entrevista a Ricardo Maldonado en la revista Mercado Negro <http://www.mercadonegro.pe/videos/37/ricardo-maldonado-habla-sobre-asu-mare-2->

- ⁹ Insight concepto que se refiere a: a penetrating and often sudden understanding, as of a complex situation or problema” (Collins English Dictionary) Traducido como: Una comprensión profunda y generalmente súbita de una situación o problema complejo” en Pág: <http://tristanelosegui.com/2013/04/17/que-es-un-insight/>, 15 de diciembre 2015, hora: 8:20 a.m.

¹⁰ Wilfredo Ardito en su investigación...no lo considera así. “En los programas de ficción, la invisibilización es más notable todavía, al punto que muchos personajes que explícitamente son andinos son representados por actores mestizos o blancos, como los protagonistas de *Al fondo hay sitio*, que según el libreto provienen de Ayacucho. Igualmente, los roles que normalmente tienen personas de procedencia indígena, como un cobrador de combi o una empleada del hogar son en esta serie desempeñados por personas blancas.”(Consultoría sobre estereotipos y discriminación en la televisión peruana pag.10)

Qué tanto este discurso tal vez intencionalmente inclusivo, genera resultados distintos, al potenciar el tema de la discriminación racial y social como un recurso para la broma, ya que el reconocimiento y la autopercepción de la discriminación no es abierto en nuestra sociedad. La opinión respecto a que si la serie discrimina o no de acuerdo a los analistas de la televisión y especialistas de opinión, es tan variable, como los puntos de vista que se prefiera adoptar, siendo a veces afines, y otras, críticos a la propuesta de la serie.

Otro sello característico de AFHS es el uso de los rostros de los personajes en primer plano, para el cierre de cada escena, remarcando la intención o el sentimiento que embarga al personaje, o el clima de la escena por medio de su gestualidad, esto por un lado propicia una lectura fácil de la audiencia y por otro lado abona al suspenso de la serie y es parte del estilo farsesco exagerado de AFHS, como sí se quisiera lanzar una ironía al dramatismo exagerado que por muchos años ha predominado en el culebrón latinoamericano.

Tenoch Cid Jurado (2008) en el “Rostro y la Construcción de la comicidad en la comedia de situación” nos habla de cómo el rostro puede llevarnos a la risa:

Se puede hablar de un gesto en el rostro cuya tarea es la de propiciar el efecto cómico con su resultante momento de hilaridad. Es un proceso construido de manera artificial, colocado al interior de un proceso significativo identificable por el receptor, que al ubicarlo, será premiado con el efecto de la risa. (Tenoch, 2008, p.139)

Igualmente la musicalización es un recurso bien aprovechado en AFHS, que acentúa el dramatismo, suspenso o humor de cada escena, y unido al recurso adicional de la canción característica de cada personaje principal, lo que le otorga un clima especial, reforzando la particular motivación del personaje. El cierre musical confiere sentido a la escena, convirtiéndose en código de lectura, con el cual el espectador ya está adiestrado, musicalización y escena, como texto audiovisual, se vinculan estrechamente, siendo la primera (la música) puntuación de la segunda (la escena) (Tenoch, 2008, 137).

El autor citado hace también una distinción entre los sonidos ambientales, los sonidos circunstanciales y coyunturales verdaderos o improvisados, artificiales o naturales “cuya función será adjetivar la carga emotiva y pasional del hecho humorístico” (Tenoch, 2008 p.137), agregando que la música que encarna un sonido más articulado además de identificar un momento de hilaridad, ya sea el final de un chiste o un gag, tiene como función “otorgar un signo de identificación a cada uno de los roles actanciales” (Tenoch, 2008, p.137), recurso que en *Al fondo hay sitio* ha dado lugar a canciones propias para cada personaje, y cuyos títulos han logrado reconocido rating en las emisoras locales, contribuyendo también al éxito de la serie.

Así, un ejemplo es la canción: “Mi linda Wawita” de William Luna, las canciones de Grace, y en la octava temporada, la canción que identifica a la relación que surge entre Koki y Charito, composiciones que antes de salir al circuito radial generan expectativa en las redes sociales.

Otro recurso que utiliza de manera permanente la serie AFHS es el ingreso, cada cierto tiempo, de personajes que renuevan la trama, que llegan a la vida de los vecinos de Las Lomas para refrescar y cambiar de rumbo la historia, tal como por ejemplo, Alejandra, la amiga de Mía de quien Jhonny se enamora; Giovanna, la secretaria de la Constructora de Las Casas, a quien Tito pretende; Abigail la amiga de viaje de Nicolás por quien rompe su relación con Grace; Celedonio, sobrino de Emiliano Pampañaupa que se enamora perdidamente de Grace y no le importa servir en casa de Los Gonzales con tal de estar cerca de ella; Luis Alberto, el profesor y “mago” que llega para enamorar a Grace, luego de su ruptura con Nicolás, los esposos Pampañaupa, Emiliano y Chabela, que llegan a Las Lomas buscando a la hija desaparecida hace 40 años.

Necesariamente AFHS es parte de una televisión generalista, una televisión diseñada para ser consumida por todos los públicos y como tal tiene que ser sencilla y rápida de captar, con personajes bien marcados que en producción televisiva significa manejarse dentro de ciertos estereotipos. La construcción de personajes de AFHS es una característica a destacar, los conocemos y sabemos qué podemos esperar de ellos. Ejemplo de cómo los

telespectadores se adiestran en el manejo de los códigos de la serie, es el siguiente comentario que se recogió de las redes sociales en el momento en que

Nicolás inicia una relación con Abigail:

“[veritompj](#) Hace 3 años.

“Grace y Nicolas fueron a la misma heladeria y Grace escribió Nicolas y Grace y Nico el para siempre y eso significa q Abi sera enamorada de Nico de ley asi mismo empesaron Grace y Nicolas”. (tal cual se recogió en la red social)

El dinamismo de la serie tiene que ver también con una edición ágil y dinámica, compuesta por secuencias breves, y cargadas de sentido, donde van ocurriendo cosas, una tras otra.

Dentro de ello, se podría señalar como un defecto el haberse aprovechado de la licencia de su condición de serie y no de telenovela, para repetir demasiados gag y escenas que concluyen en la muerte de un personaje, que alguien soñó, supuso, etc. pero que en realidad no sucedió, o en matrimonios interrumpidos al pie del altar (Teresita que fue abandonada en plena ceremonia por Marianito; Peter que no pudo consumir su matrimonio religioso con Doris; Tito también fue abandonado en el altar, etc.) o de las parejas que pelean y retornan con sorprendente facilidad, como es el caso de Joel y Fernanda, entre otras líneas argumentativas empleadas repetitivamente.

6.6. Sobre el humor de *Al fondo hay sitio*

La serie es una producción en clave de humor, de gesto exagerado, extremo, a veces absurdo, tierno y ocurrente. Por momentos desata el drama y la tragedia, y por otros momentos la distiende.

Brevemente situemos algunos conceptos orientadores para comprender mejor lo que desata el humor e hilaridad en las escenas de AFHS. En el análisis de la comedia de situación gringa “Friends”, la autora María Inés Agosta (2012) señala citando a Smith que los mecanismos de la comicidad en

una sitcom pueden provenir: 1) de la incongruencia o el contraste de situaciones o personajes, entre lo que tenías como expectativa y lo que en realidad sucede; 2) de la sorpresa; 3) de la agresión, lo que se explica porque todos en la vida diaria acumulamos una carga que deseamos desfogar; 4) de la verdad, cuando es revelada por el chiste o el gag; 5) o debido a la brevedad, mientras más corto el chiste, mejor su efecto.

Sobre el tema Tenoch (2008, p.143) anota que “la identidad cómica se revela en la repetición frecuente de una frase o expresión lingüística (...) que debe reiterar la condición de comicidad del personaje”.

Para presentar algunos ejemplos de cómo se da esto es AFHS tenemos las frases características de los personajes, es el caso de Joel cuando habla de su particular “carisma”, y hace un gesto llevándose la mano adelante del rostro, haciendo que recorra su cara; o de Reina cuando grita doblándose en dos de la pura cólera: ¡Basuuuuuuuuuuuuraaaa! a quien ella cree que se lo merece, o de Isabella con su agudo “¡Oh may!”, y otras como la de Don Gil en su desconsolado “no somos nada, no somos nada” ante un hecho que lo supera, así como cuando está de buenas puede convocar a un hurra colectivo del clan Gonzales tras su: “Hipi,,hipipipilin”.

“Todo mecanismo de la risa se basa en procesos lógicos que suponen la violación de una regla subyacente” (Tenoch, 2008, p.139) y “(...) Todo principio de humorismo procederá a la ruptura de dichos cuadros presupuestos en la razón intuitiva, la discursiva y el sentido común” (Tenoch, 2008, p.142). Un ejemplo de ello se encuentra en el último capítulo de esta cuarta temporada: la familia Maldini está reunida tomando desayuno, Peter, el mayordomo, en su posición habitual, a la espera y atento a cualquier pedido, mudo y parado al pie de la mesa, con la expresión típica de mayordomo, que según la norma debe guardar una expresión neutral, ajena a todo lo que escuche, porque nada de lo que oiga puede ser de su incumbencia, entonces, motivado por la “joven Rafaela” y Leonardo que empiezan a cantar una canción navideña en inglés, él, rompiendo su habitual actitud, arranca a cantar a voz en cuello en un inglés mal hablado y formando parte del coro, Franchesca Maldini asombrada por la

repentina intervención de su mayordomo a grito pelado, lo detiene con un autoritario y distante llamado de atención: ¡PETER!

El malentendido y la inversión de roles son también elementos detonantes de la risa y el humor (Tenoch, 2008, p.145). Un ejemplo de ello lo tenemos en el (capítulo 589, del 29.02.12) cuando Joel y Fernanda que se habían casado a escondidas de sus respectivas familias, dan a conocer el hecho. Todos suponen que se han casado de esa manera tan apurada porque Fernanda ha salido embarazada, así que cada vez que se lo comentan a alguien, luego deben aclarar que su matrimonio es por amor, y que ella no está embarazada. La culminación de este gag es cuando Doña Nelly ingresa abruptamente a la cocina justo cuando Charito le está haciendo a Joel la pregunta de rigor sobre el estado de Fernanda y doña Nelly solo escucha: “está embarazada”, recibiendo la noticia como cierta, así que completamente alterada se dirige a Joel enfadada: “¿cómo que Fernanda está embarazada; ¡No quiero ver a nadie de esa familia en mi casa!”.

Las principales escenas de persecución de la serie, también llamadas de slapstick, efecto que pone el “acento en los gags visuales, la gesticulación y en las persecuciones típicas de las primeras películas humorísticas” (Tenoch, 2008, p.143), tienen a doña Nelly como protagonista principal cuando la emprende a escobazos para corregir al malcriado que se cruce en su camino; así es que agarrar a alguien a escobazo limpio es un rasgo característico de su personaje. Justamente una escena basada en la inversión de roles se da en los primeros capítulos de la cuarta temporada, cuando los Gonzales ingresan a la casa de los Maldini creyendo que la casa ya había sido comprada por Raúl y Charito a Franchesca Maldini, sin saber que esta última, al momento de firmar la transacción se había arrepentido, y la casa en realidad no se vende; así que ellos, los Gonzales con doña Nelly a la cabeza, creyéndose los nuevos dueños, sin saber que Franchesca no había vendido la casa, ingresan a la casa Maldini cuando Franchesca está de nuevo dentro de su propiedad y se niegan a salir de ella. El conflicto se resuelve con Franchesca agarrando a escobazos a los Gonzales, para que se retiren de su casa, tal como lo hace doña Nelly

siempre. Esta vez la que agarró a los Gonzales a escobazos, con Nelly incluida, fue Franchesca, su antagonica.

Igualmente, el autor, se refiere al mecanismo de la repetición cuya mecánica se anuncia de la siguiente manera “el destinatario reconoce el operativo, lo prevé, lo predice y por tanto lo activa, con el consiguiente “actuarisio”” (Tenoch, 2008, p.148). Ejemplo de ello es el humor que se anticipa en relación a lo que le puede ofrecer Joel a Fernanda en su viaje de bodas, que se deriva de lo que conocemos de Joel, siempre andando en un carro destartado con el que pretende “taxear” pero que nunca arranca, y que en el momento menos esperado “se planta”, manifestación de la informalidad, improvisación, falta de recursos, y demás expresiones “chicha” que parecen ser el estilo del personaje. Joel le ofrece a Fernanda una “Luna de miel” como se debe, y le dice que la llevará al cielo. Efectivamente, caen en un hotel de mala muerte llamado “El Cielo” donde el hotelero se presenta como “Pedro” quien les ofrece por cinco soles más, un baño con Jacuzzi. Como para no creerlo. Lo que se confirma cuando cumpliendo con lo ofrecido, el hotelero les lleva a su cuarto una piscina de playa inflable y les deja dos baldes con agua y se retira diciéndoles “aquí tienen su jacuzzi”.

El humor en doble sentido

Esta es una clase de humor que recoge la picardía del humor popular, son los chistes colorados y las bromas que exacerban y cosifican lo sexual. En muchos casos, es un humor que generalmente tiene un alto contenido de sexismo y comúnmente se vale de la figura de las metáforas.

Es un humor particularmente muy presente en la serie *Al fondo hay sitio*, por lo cual no queremos dejar de mencionarlo.

En la temporada pasada (2015), hay una seguidilla de escenas entre Charito y Koki, su nuevo pretendiente, donde el medio para expresar en doble sentido la atracción entre los dos se vale de pepinos, rocotos y queques.

En el análisis de las escenas de la serie y las conclusiones nos explayaremos más sobre este tema.

CAPÍTULO VII

ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS

7.1. Los personajes, sus características, roles que desempeñan y espacios en los que se desarrollan.

En este capítulo vamos a desarrollar el tema de los roles que cumplen los personajes principales y los espacios en los que se desarrollan en función de la división sexual del trabajo. Empezamos por las dos matriarcas de la serie: Franchesca y Nelly, la primera es una empresaria exitosa, dueña de una de las más grandes constructoras del país. Ella no realiza un papel ejecutivo ni gerencial porque ha decidido delegar esas funciones en Miguel Ignacio, su exyerno. Se le representa como una mujer poderosa pero que emplea la mayor parte de su tiempo a la solución de los problemas familiares de los Maldini y los suyos propios. Aparentemente entonces, vive involucrada en el mundo doméstico. Sin embargo, su rol es dominante, tanto en su familia como en los quehaceres de la empresa, ya que se le ve generando situaciones y tomando decisiones que crean inseguridad en Miguel Ignacio, amenazándolo veladamente acerca de la vulnerable situación de poder que él tiene sobre la Constructora, ya que el verdadero poder es ella por ser la dueña. Pero el papel dominante que tiene en la serie deviene de su dominio en el mundo familiar y en el de los afectos.

Nelly o doña Nelly no realiza ninguna actividad productiva ni reproductiva, ya que todos los quehaceres domésticos de la casa Gonzales son tareas delegadas a Charito, su nuera. Esta matriarca ejerce igualmente un rol dominante sobre las decisiones de toda la familia Gonzales, es la que da permisos, la que resondra, la que castiga, la que pone en su sitio a todo el mundo, y la que le hace el “pare” a “la Francisca”, así en castellano, como ella llama a Franchesca Maldini, su vecina, con quien guarda una antigua rivalidad.

En tanto que la historia de los hombres mayores de la serie, Bruno, Marianito, Peter y Don Gil es la siguiente: Bruno es un hombre ubicado en la

clase alta gracias a la fortuna de la familia Maldini. No se le conoce labor profesional. Es tratado con desdén por su exmujer, Franchesca, y ahora en esta etapa de su vida pasa por algunos problemas de liquidez. Él y Franchesca guardaban celosamente el secreto de la “adopción” de Isabella. Es un hombre tramposo, metálico y manipulador.

Marianito, en cambio, es un hombre con reconocimiento profesional, abogado, y con excelentes relaciones con el poder político, y otras buenas influencias en la clase alta, enamorado de Franchesca, a quien, a pesar de no aprobar su conducta pasada, ha decidido apoyar para solucionar de cualquier manera el delito en el que Bruno y ella incurrieron al apoderarse de Isabella cuando era una bebé, ahora que los Pampañaupa, padres biológicos de Isabella, llegaron a Las Lomas dispuestos a encontrar a su hija. Es un hombre ecuánime y protector.

Peter que se hace llamar Peter McKey, pero a quien Nelly despectivamente le llama: “Pipo”, es el mayordomo fiel, identificado y ligado emocionalmente con la familia Maldini, a quienes ha dedicado toda su vida, vive secretamente enamorado de Franchesca Maldini, a quien llama pomposamente “Madame”. Siempre está preocupado por los problemas de los integrantes de la familia Maldini a quienes trata de ayudar, tiene el cariño y reconocimiento de los jóvenes de la casa: Fernanda y Nicolás.

Don Gil es un provinciano jubilado que ama a su “palomita” Doña Nelly, su esposa. Tiene un pequeño negocio: una bodeguita. Producto de su avanzada edad, sufre muchos problemas estomacales y para durmiendo. Es sencillo, bonachón y apoya todas las decisiones que tome su esposa Nelly.

Como vemos, estos cuatro hombres adultos están supeditados a las decisiones de dos mujeres mayores. Desde este punto de vista, en este el grupo de los mayores, generacionalmente hablando, se vive un matriarcado.

En el grupo de los hombres adultos de mediana edad están: Lucho, Miguel Ignacio, Raúl. Lucho es hijo de doña Nelly, como todo Gonzales es de clase popular, no tiene una carrera por lo que se dedica a las ventas. Su trabajo como vendedor le sirvió de cobertura para viajar constantemente a provincias, sin que Charito, su primera esposa, sospechara que él había formado un nuevo hogar en Ica con su segunda mujer: Reina Pachas, quien ahora lo domina.

Miguel Ignacio de Las Casas, es un hombre de clase alta, emparentado con los Maldini por ser exyerno de Franchesca, ejerce el papel de gerente del negocio familiar “La Constructora” y es padre de Nicolás y Fernanda. Es un hombre dominante, explosivo, materialista y maquiavélico, que, sin embargo, está sujeto al poder de Franchesca, su suegra y dueña de la Constructora, y al de Claudia Zapata, antigua secretaria de la Constructora quien lo viene chantajeando.

Raúl del Prado es un empresario que tiene una productora de publicidad y programas de televisión, es también un hombre de clase alta, a diferencia de Miguel Ignacio es una persona sensible, insegura, llorón y besucón. En esta temporada se enamora de Charito.

Por el lado de las mujeres adultas de mediana edad tenemos a Isabella, Charito, Reina y Gladys. Isabella es de clase alta, hija de Franchesca Maldini. No tiene profesión ni realiza labor alguna, es muy discriminadora, y en esta temporada descubre que su verdadero origen es andino, lo que la lleva a pasar por un proceso agudo de pérdida de identidad.

Charito es la primera esposa de Lucho Gonzales, de quien supuestamente quedó viuda al desaparecer éste durante dos años, quedándose a vivir ella y sus hijos en casa de sus suegros: los Gonzales, donde se encarga de todas las labores domésticas. Eventualmente realiza un pequeño emprendimiento vendiendo menú en La Constructora.

Reina Pachas es la segunda esposa de Lucho Gonzales, también es ama de casa, no parece tener mayor instrucción, depende económicamente de su marido, porque ella no trabaja, ni tiene interés en generarse un ingreso propio. Es la clásica mujer que espera todo del marido, con quien es exigente y demandante. En esta temporada ha ingresado a vivir en casa de los Gonzales, junto con sus hijos, incomodando a Charito, exmujer de Lucho, quien también vive ahí.

Gladys es la actual pareja de Miguel Ignacio, a quien ama por sobre todas las cosas. Es selvática, se dedica a la casa y al cuidado de su recién nacido bebé. Es una mujer emprendedora que a pesar de estar casada con el “gerente” de la Constructora ha persistido en su idea de aportar económicamente al hogar y ha salido a vender juanes y otras viandas del oriente peruano en La Constructora, aun contrariando la voluntad de Miguel Ignacio.

En esta etapa generacional, la de los adultos entre los 35 y 45 años de edad aproximadamente, podemos ver que de acuerdo al patrón tradicional, son los hombres quienes desarrollan roles activos y productivos; los de clase alta tienen una profesión y su propia empresa, mientras que el de clase popular, Lucho Gonzales, principalmente se desempeña en el oficio de vendedor, tiene un trabajo informal, no bien remunerado, y ha pasado por etapas de desempleo. Mientras tanto las mujeres populares cumplen principalmente el rol de amas de casa, están a cargo de las tareas domésticas y de cuidado, algunas incursionan en pequeños emprendimientos informales, de bajo presupuesto y cumpliendo roles tradicionales como cocineras. Las mujeres de este grupo, tanto populares como de clase alta, no estudiaron ningún oficio ni profesión.

Los jóvenes son Pepe, Tito y Teresita. Pepe es el primer hijo de Nelly, es soltero, no estudió ninguna carrera, no tiene pareja por el momento y vive la vida de un soltero sin compromiso. Cada vez que puede se toma unas cervecitas con su pata Tito, extraña a Rafaela Maldini, su enamorada, que de

un momento a otro se fue del país, sin siquiera despedirse de él. Es chofer de microbús.

Tito es pata del alma de Pepe, vive con él en la azotea de la casa de los Gonzales, y trabaja como cobrador en el microbús de Pepe. Tito es también un hombre joven, soltero que tampoco desaprovecha cualquier oportunidad para tomarse unas cervezas y subir a la azotea de la casa para festejar junto con Pepe y unas amiguitas.

Teresita es una joven, hija de doña Nelly y don Gil, no estudia, no trabaja e impulsada y promovida por su madre se va a casar con Marianito, hombre mucho mayor que ella, pero con mucho dinero; sin embargo este ocultaba en secreto su gran amor por Franchesca Maldini, con quien finalmente huye en la ceremonia misma de su matrimonio con Teresita, abandonándola en el altar. Luego de este tropezón en su vida emocional, ella sale adelante, y entra a trabajar en una boutique en el mercado de Magdalena. Su madre ve con decepción y pena esta nueva etapa de su hija, ya que esperaba que a través de ella, se cumplan sus deseos de subir de estatus social, por lo que siempre estuvo empeñada en conseguir para su hija un “buen” matrimonio, con un hombre “de billete”. Luego, a Teresita se le ve intentando ingresar al mundo del vedetismo para lo que ella cree que tiene una gran vocación.

Los chicos y chicas son: Nicolás y Joel, Fernanda, Grace y Shirley. Nicolás Maldini es un joven sin preocupaciones, que toma el estudio sin mucho compromiso, estudia en la universidad, no trabaja. Su padre, Miguel Ignacio, está un poco decepcionado de él porque no le ve mucha “pasta” de empresario. Nicolás solo piensa en surfear y viajar, al margen de la voluntad de su familia, mantiene una relación sentimental con Grace Gonzales la “Culebrita Andina”.

Joel es hijo de Charito, es inmaduro, irresponsable y relajado, no asume con seriedad ni estudio ni trabajo, su gran afición es cantar y en esta temporada logra destacar en el canto. Es enamorado de Fernanda Maldini,

quien ha interpuesto su amor por él muy a pesar del rechazo de toda su familia Maldini. En casa de los Maldini no lo quieren y le llaman despectivamente: el “horrible niño cara de pez”.

Por el lado de las chicas, Fernanda Maldini y Grace Gonzales. Ambas son más maduras que sus respectivos hermanos. Fernanda estudia en la universidad y luego de casarse con Joel ha comenzado a trabajar, empuja a Joel a realizar alguna actividad laboral con responsabilidad. Grace es hija de Charito, es una jovencita sencilla y sensible, se dedica a sus estudios en el instituto y a su relación con Nicolás.

Shirley Gonzales Pachas es la medio hermana de Grace, es una joven manipuladora criada bajo el patrón de su madre: Reina Pachas. Shirley también estudia en un instituto, y en un primer momento componen con su madre un dúo rival, contra Charito y Grace.

En este grupo etario podemos observar que todos estudian, pero con la diferencia que mientras los Maldini asisten a una universidad, Grace y Shirley los de clase popular, lo hacen en un instituto, o simplemente no estudian como es el caso de Joel.

El menor de todos es Jhonny, hermano de Shirley, como todo adolescente está en la etapa de tener su primera enamorada, en ese proceso enfrenta serias decepciones y rechazos. Está postulando a la universidad; su madre Reina y su abuela tienen puestas en él muchas expectativas, piensan que tendrá una carrera exitosa con la que él, su Jhonny, las llevará hacia otro estatus social. La presión que él siente por esta situación lo hace fracasar en el primer intento de ingreso a la universidad.

A continuación presentamos el cuadro sobre personajes, roles, espacio de desarrollo y pertenencia étnica.

Ficha Nº 2

PERSONAJES, ROLES, ESPACIO DE DESARROLLO, PERTENENCIA ÉTNICA						
Nombre	Género	Tiene profesión	Trabaja fuera de casa	Trabaja en la casa	Estudia	Pertenencia étnica
Franchesca	Mujer	No	No	No	No	Blanca
Nelly	Mujer	No	No	No	No	Mestiza
Bruno	Hombre	No	No	No	No	Blanco
Marianito	Hombre	Abogado	Sí	No	No	Blanco
Don Gil	Hombre	No	Bodeguero	No	No	Andino
Peter	Hombre	No	Mayordomo	Trabaja en el hogar	No	Mestizo
Lucho	Hombre	No	Vendedor	No	No	Mestizo
Miguel Ignacio	Hombre	Ingeniero	Gerente Constructora	No	NO	Blanco
Raúl	Hombre	Publicista	Productora de publicidad y programas tv	No	No	Blanco
Isabella	Mujer	No	No	No	No	Blanca
Charito	Mujer	No	Venta de menú esporádico	Sí	No	mestiza
Reina	Mujer	No	No	Sí	No	mestiza
Gladys	Mujer	No	Venta de juanes, esporádico	Sí	No	mestiza
Pepe	Hombre	No	Chofer microbús	No	No	mestiza
Tito	Hombre	No	Cobrador microbús	No	No	Blanco
Teresita	Mujer	No	Vendedora de boutique	No	No	mestiza
Nicolás	Hombre	No	No	No	Universidad	Blanco
Joel	Hombre	No	Chofer taxicholo, trabajador productora	No	No	Mestizo
Fernanda	Mujer	No	Secretaria	No	Universidad	Blanca
Grace	Mujer	No	No	No	Instituto	Mestiza
Shirley	Mujer	No	No	No	Instituto	Mestiza
Jhonny	Hombre	No	No	No	Postulante	Mestizo
Félix	Hombre	No	Wachiman	No	No	Mestizo
Claudia Zapata	Mujer	No	Secretaria	No	No	

Conclusiones sobre el análisis de género, roles y espacios:

De acuerdo a la tabla de género, roles, espacios de desarrollo y pertenencia étnica.

- 1) El rol de género de las protagonistas principales es tradicional, la posición de todas las mujeres mayores y adultas es el de amas de casa.
- 2) En la historia de AFHS, las mujeres son las que ejercen el papel dominante, a ellas se les ha concedido ser las grandes hacedoras de lo que sucede en la serie, ellas toman las decisiones en la vida de ambas familias de Las Lomas: los Gonzales y los Maldini, pero su dominio se da desde la esfera del mundo familiar, sus principales recursos para dominar en este espacio son los afectos y las rencillas; ellas son las maestras del chantaje sentimental, cuando no del chantaje del dinero (Franchesca), la venganza (Nelly, Claudia Zapata), la manipulación (Reina Pachas) el desprecio (Isabella), la confabulación y complicidad para manipular el destino sentimental de los hijos e hijas, y para rivalizar con sus enemigas. Atributos negativos que se atribuyen a las mujeres, inclinando hacia un lado la balanza del género.
- 3) Por otro lado está la sensualidad divertida (Teresita) y la adolescente (Shirley), la maternidad sacrificada (Charito), la joven buena (Grace) y la mujer emprendedora (Gladys). El estereotipo de mujer sensual contraponiéndola al de mujer madre, lleva a lo que Wilfredo Ardito (2014, p.19) presenta como una separación dicotómica de los modelos: mujer madre – mujer sensual¹¹.

¹¹ En contraste, la única mujer-madre en la televisión es el personaje de “Charo” en *Al fondo hay sitio*. En esta serie, las demás mujeres del sector popular no trabajan y tienen una actitud muy arribista (“Reyna Pachas”, “Doña Nelly”, “Teresita”). En cambio, las mujeres de clase alta son egoístas, racistas y despectivas. La mujer profesional o la mujer trabajadora casi no aparecen. En *Al fondo hay sitio*,

- 4) Ellas son las fuertes, sobre todo tratándose de Nelly y Franchesca, las matronas antagónicas, ellas tienen la iniciativa y “cuadran” a los hombres de su entorno. El caso de doña Nelly es más visible porque no solamente se limita a resonar, sino que en diferentes momentos de la temporada se le ve castigando físicamente a Joel, a Tito, a Raúl, a Peter... incluso su acción sancionadora se ha expandido a hombres que no son de su entorno familiar. Ellas encarnan liderazgos cuestionables: son maestras de la manipulación, el chantaje sentimental, y la inmoralidad.

- 5) Los hombres en la serie asumen personalidades, por una u otra razón, débiles u dominadas: Miguel Ignacio, impulsivo dominante-pero a su vez dominado por Franchesca y chantajeado por Claudia Zapata, contra quien no puede hacer nada; Raúl, hombre sensible e inseguro; Peter, mayordomo enamorado; Don Gil, adulto mayor dominado por su mujer Nelly a quien llama “mi Palomita”; Lucho, casado y dominado por Reina quien lo manipula; Tito y Pepe, jóvenes, los dos despechados del amor y en su búsqueda; Marianito, esposo amante, que declina sus valores personales por proteger a su mujer; Bruno, dependiente económico de Franchesca; Nicolás, joven pituco relajado, dependiente económico de su familia y sujeto a la manipulación de mami y la abuela; Joel, joven popular, poco esforzado, que solo avanza bajo el impulso de Fernanda.

- 6) Sin embargo, queda en pie el modelo tradicional de la división sexual del trabajo, un modelo evidentemente desactualizado para la realidad del Perú en la segunda década del siglo XXI. Hombres presentados como dominantes en el mundo público del trabajo y el negocio grande y los únicos personajes que tienen profesión y la ejercen: Marianito es

insistentemente las secretarias cumplen el rol de mujer-sensual, dispuestas a involucrarse sentimentalmente con sus jefes para ascender socialmente. Los personajes femeninos de ambos sectores están siempre obsesionados por un enamoramiento que, en todos los casos es hacia un personaje blanco (y si alguna vez se produce hacia personajes mestizos se vuelve “el problema”). (Consultoría sobre estereotipos y discriminación en la televisión peruana, p.19)

abogado, quien además tiene importantes relaciones políticas, con el presidente; Miguel Ignacio, ingeniero y Raúl del Prado, publicista y productor de tv, Bruno Picasso empresario jubilado, que mantiene vínculos con influyentes figuras eclesiásticas. Ellos, los hombres de mayor éxito laboral, son además personas blancas. Esto se relaciona a un hallazgo de Ardito (2014, p.8.)¹² quien menciona en la *Consultoría sobre estereotipos y discriminación en la televisión peruana* cómo en los distintos formatos de la televisión, se refuerza la idea de la superioridad de las personas de piel blanca al presentarlas con mayor manejo, solvencia profesional y económica, encontrando que se mueven con soltura en el espacio público, en el ambiente laboral, empresarial, y del poder, etc.

- 7) Aunque los hombres del medio popular ejecutan oficios menores y a veces informales, desarrollan estos trabajos de manera principal y se desenvuelven dentro del ámbito productivo, lo que les proporciona el sustento propio y el de sus familias es el caso de: Don Gil (la bodega), Lucho (ventas), Pepe y Tito (chofer y cobrador de microbús), Peter (mayordomo) y Félix (wachiman).
- 8) En cuanto a sus roles y espacios de desarrollo, las mujeres de mediana edad, de condición popular, tienen como principal dedicación el trabajo doméstico, su rol principal es el de ser amas de casa. Si realizan un trabajo productivo estos son trabajos eventuales o pequeños emprendimientos que también, por lo general, giran en torno a la venta de comida, una actividad tradicional para las mujeres. Mientras que las mujeres de clase alta como Isabella no hacen nada, no trabajan, ni se

¹² De esta forma, las personas de estos rasgos físicos terminan asociadas a objetividad, veracidad y control de emociones, que son las características que dichos medios buscan mostrar.(8)

En dichos programas, además, también son blancos la mayor parte de entrevistados que buscan mostrar solvencia sobre algunos temas y a quienes los conductores tratan respetuosa y cordialmente. (8)

dedican a las labores domésticas, porque se la pasan viajando y en el mundo de las relaciones sociales.

- 9) Las tareas productivas que pueden realizar las mujeres siempre son complementarias a lo que aportan los hombres de la casa, así si realizan un emprendimiento este es un pequeño negocio, que se ve como una “ayuda” para el hogar, un “cachuelito”, nada demasiado importante.
- 10) Otros roles productivos menores que la serie asigna a las mujeres es como vendedoras, es el caso de Teresita que incursiona en la venta de ropa en una boutique en Magdalena; o como secretarias, a quienes hasta ese momento de la serie, se les ha estereotipado como mujeres sensuales, con minifalda y aspecto atractivo: Claudia Zapata en temporadas anteriores y en esta temporada Giovanna.
- 11) La mayoría de jóvenes estudian, los de clase alta como Nicolás y Fernanda, en la universidad; mientras que los de clase popular como Grace y Shirley, en institutos superiores.

Según este análisis podría decirse que la propuesta de roles de género en esta ficción es predominantemente tradicional, por los roles y características que asigna a mujeres y hombres. Sin embargo, la liberación femenina y la autonomía de las mujeres es también un insumo temático que explotar, y es parte de la modernidad, en esta línea se han encontrado en los capítulos analizados algunos discursos subsidiarios a mencionar:

- 1.- El discurso de Charito cuando declara que no hará más las tareas del hogar en casa de los Gonzales, expresando su rechazo a seguir siendo utilizada por ellos. Pero, claro, esto sucede en circunstancias en que su novio Raúl le ofrece casarse con ella y llevársela a vivir con él, repitiéndose sí, el esquema de salvación-protección hombre/mujer.
- 2.- Teresita, le dice a su madre que no necesita un hombre que la mantenga, porque ella tiene sus manitos. En otro pasaje le anuncia que no tolerará más

que ella (Nelly, su madre) se aproveche de Randy, un futbolista que es su nuevo amor, tal como lo hacía con su anterior novio, Marianito. Teresita una vez superado su frustrado matrimonio con Marianito, retoma su vida personal con un enfoque bastante liberal, anhelando que su novio, conocido futbolista, le procure un ingreso al mundo de la farándula y el vedetismo, de esta manera busca generar un espacio de desarrollo independiente.

3.- Cuando Gladys deja a Miguel Ignacio a cargo del cuidado de Otto, su bebé, para que le cambie los pañales y le dé la mamadera.

4.- En el caso de Raúl, personaje que expresa el modelo de hombre poco tradicional, mostrándose como un hombre sensible, indeciso y llorón, que rompe los esquemas machistas besando a otros hombres cuando quiere agradecer o reconocer. Expresa el lado afectivo, problemático e inseguro de un varón.

5.- En el caso de Fernanda cuando se opone a los designios de la familia Maldini, tomando sus decisiones sentimentales de manera independiente a su familia y contra los prejuicios sociales y económicos que impiden su amor con Joel Gonzales, o cuando le explica a Joel Gonzales, su reciente esposo, que ella no está a su servicio y que no quiere ningún “chiquitingo”, que no le puede obligar así se hayan casado, pero que se ha vuelto una exigencia constante de su reciente esposo.

6.- La subtrama de Giovanna la secretaria de la constructora cuando con imaginación rompe el intento de acoso sexual que quiso hacerle su jefe. Rompiendo a su vez el esquema fácil y estereotipado de la secretaria objeto sexual, o de la secretaria arribista que permite los avances del jefe por interés.

Estas son las pequeñas rebeldías de los personajes de AFHS, que aparecen para aliviar el esquema general que la serie plantea como una constante, reproduciendo una sociedad limeña anclada en años pasados, con la mayoría de mujeres amas de casa y sin instrucción, y con hombres batiéndose en duelo por el “honor” de “sus” mujeres, exagerada demostración, por cuanto las mujeres no eran objeto de ningún abuso, o amenaza, porque en todos los casos, se unían por propia decisión.

7.2. Las frases y expresiones comunes de nuestra vida cotidiana, presentadas en la ficción: Adjetivos calificativos negativos dirigidos a mujeres y hombres.

Cierto es que los personajes de *Al fondo hay sitio* son personajes de ficción basados en personas de la vida cotidiana: la mujer arribista, el joven desenfadado, la joven alegre, desinhibida y salerosa, la empresaria, la familia pituca discriminadora, los provincianos recién llegados, el ama de casa, etc. con características claramente acentuadas al ritmo de anécdotas pintorescas, picantes, entretenidas al fin, pero que más allá del tono humorístico de la serie, tienen que resultar creíbles y coherentes con el personaje que buscan representar, de ahí su discurso.

Cinco guionistas se encargan de dar vida a estos personajes e ir construyendo la trama, por cantos separados y a la vez intersectados. En el pool de guionistas todos son varones: Gigio Aranda, Yashim Bahamonde, Pablo Guerra, Rasec Barragán y Jaime Nieto. Ellos cuentan en entrevista con Fernando Vivas, publicada en El Comercio¹³ cómo se va construyendo la trama a partir de una estructura general, muy bien pensada y conversada entre todos, sobre todo al inicio y final de cada temporada, y un poco más libre en el transcurso de la misma, donde cada uno puede hacerse cargo de un capítulo de la serie, o manejar el discurso de tal o cual personaje.

Gigio Aranda en esta entrevista cuenta una anécdota que nos interesa rescatar para el desarrollo de este tema porque trae a colación el asunto del manejo del discurso, del diálogo de los personajes, y por ende de las frases que son utilizadas en la historia. Frases que en el momento de la emisión de la serie, se compaginan con la realidad, formando parte de ella.

¹³ <http://elcomercio.pe/tvmas/television/al-fondo-hay-sitio-hablan-guionistas-detras-serie-noticia-1796141>, revisado 2 de julio 2015. Edición digital El Comercio domingo 8 de marzo 2015.

La anécdota ocurre en una escena de la séptima de AFHS: Koki (Paul Vega) está en el parque apoyado en un árbol, pasa Charo con su vestido negro, ella no lo ha visto, se le cae algo al suelo, ella se agacha para recogerlo y desde atrás se escucha la voz de Koki: *“Si así te queda el negro, como te quedaría yo encima”*.

Aranda defiende su trabajo diciendo que “en el guion escrito decía: *“si así te queda el negro, como te quedaría yo, mamita”*, ya con el “quedaría yo” completabas la vaina, he venido con el disco se lo he entregado al editor (...) y cuando hemos visto la escena (grabada) me he quedado petrificado. Maldita sea. No. Si es lo que no queríamos que se dijera...” sigue contando que al ver cómo había sido grabada la escena pidió opinión a dos compañeras de la producción quienes le confirmaron su sensación: “la frase es faltosa, pero mira justo a quien se lo dicen ¿no? A la peor persona a la que se lo pueden decir, es “Charo” y es “Mónica Sánchez”.¹⁴

Gigo Aranda agrega: “Yo también le explique a Mónica, mira a quien se lo están diciendo, para que tú puedas decirle: acosador, desgraciado, maldito, filibustero y demás.”

Aunque la frase original, tenía la misma intención, la crudeza de la frase tal como fue expresada, gatilló una reacción en este caso, hubo conciencia del error cometido al producir un fraseo demasiado subido de tono, y jugaron con la posibilidad de elaborar el contradiscurso, retrucando, contrastando esta situación creada con un discurso de respuesta, para balancear y hacer el sobre peso necesario, que entregue a la audiencia una versión útil y equilibrada, en términos de discursos de género. El caso es que esta “alerta” no se da en todas las situaciones.

Esta anécdota da cuenta del inmenso poder que tienen las palabras para conferir sentido a una escena, y cómo éstas, aunque se pronuncien en clave de humor trascienden este ámbito.

¹⁴ <http://elcomercio.pe/tvmas/television/al-fondo-hay-sitio-hablan-guionistas-detras-serie-noticia-1796141>, revisado 2 de julio 2015. Edición digital El Comercio domingo 8 de marzo 2015.

Los lazos comunicantes entre la vida real y la ficción, existen y en este caso hay una suerte de sobreposición de la ficción sobre la realidad y de la realidad sobre la ficción, lo que explica la preocupación de Gigio Aranda: no solo se trataba del personaje “Charito”, sino también de la actriz que lo encarna: Mónica Sánchez, y de todas las mujeres a quienes ellas simbólicamente representa.

De ahí que se deben tomar las previsiones necesarias para cuidar un debido equilibrio. No es que por ser humor, algunas expresiones vertidas por los personajes, pierdan el sentido sexista o discriminador cuando traspasan al espacio de la no-ficción, de la realidad y llegan a quienes están sentados en su sala mirando la tele: jóvenes, niños, niñas, mujeres y hombres de diferente estrato, condición socioeconómica y cultural.

El carácter humorístico de la serie no implica que debamos asumir que los mensajes de la serie son críticos a los estereotipos tradicionales de género, sino más bien, los estaría reforzando al presentarlos como conceptos vigentes, de los que se aprovecha para desarrollar el humor en la trama.

Este es el marco general problemático al que corresponden las frases identificadas en esta ficción que serán motivo de análisis.

Para este análisis se revisaron los primeros capítulos de la serie AFHS, cuarta temporada. Las frases recogidas se han agrupado en los siguientes universos temáticos.

Adjetivos calificativos negativos y/o frases descalificadoras dirigidas hacia mujeres y hacia varones.

El objetivo del primer y segundo ítem es descubrir la frecuencia, variedad e intensidad, así como las características principales que develan los adjetivos usados por los personajes en la serie.

En la muestra seleccionada, los primeros capítulos de la cuarta temporada, se puede apreciar que los diálogos utilizan muchos adjetivos calificativos negativos dirigidos a los personajes. Es importante descubrir la cantidad, variedad, frecuencia con que se mencionan, así como saber quiénes

los profieren y a quienes se dirigen, para luego compararlos según el género. Este es un material significativo para el análisis del discurso de los personajes.

En los primeros 5 capítulos de la serie hemos encontrado 94 adjetivos calificativos negativos y frases descalificadoras dirigidas a mujeres y 31 adjetivos calificativos dirigidos a hombres. Sobre la frecuencia podemos considerar que las mujeres reciben tres veces más adjetivos negativos que los hombres.

Ficha Nº 4 a. Adjetivos calificativos negativos dirigidos a mujeres

UNIVERSO DE ADJETIVOS NEGATIVOS y FRASES DESPECTIVAS ¹⁵				Número
1) Mamarracho	33) ¡Oye mocosa!	66) La forajida de tu abuela		94
2) Fea	34) Altanera	67) Mala madre		
3) Maldita sea Franchesca	35) Nos tratabas con la punta del pie	68) Delincuente		
4) Única culpable	36) Mounstruo	69) Mocosa		
5) Tremenda tramposasa	37) Casquivana de siete suelas	70) Mala mujer		
6) Chibola del exorcista	38) A esa mujer y a tu princesita	71) Ursurpadora quitamaridos		
7) El día que a tu hija la dejen plantada por una vieja...	39) Enana	72) Bruja		
8) Esa mujer	40) Bruja maldita	73) Vieja mala		
9) Esa mujer no es buena	41) Esa mujercita	74) Casquivana		
10) Estúpida	42) La querida	75) Ursurpadora de hombres		
11) Sarita Colonia	43) Con esa	76) Casquivana		
12) Resbalosa,	44) Esa mujercita	77) Ursurpadora de hombres		
13) Esa mujer	45) Esa mujercita	78) Casquivana		
14) Tremendo jollón,	46) La resbalosa de tu querida	79) vieja mala		
15) Arrimada	47) Vieja desgraciada	80) Descarada		
16) esta mujer	48) Esa mujer	81) Esa mujercita		
17) A esta	49) Esa mujercita	82) Una mujercita		
18) Así son las mujeres	50) Anciana	83) Te metiste por los palos		
19) Esa mujer	51) Salvaje	84) Una mujercita		
20) Esa mujer es una arpía	52) Deja que haga su berrinche	85) Mala, perversa y fresca		
21) Palo seco	53) Yo sé qué poco importa mi opinión en esta casa	86) Pobre mujer		
22) Maldita	54) Eterna amante de mi exesposo	87) Ilusa		
23) Doméstica	55) Esa mujercita	88) Eso te pasa por idiota		
24) La tramposa de tu madame	56) ¿No hizo ningún berrinche?	89) Ursurpadora		
25) Nieta de la robamaridos	57) Mujercita que se metió por los palos	90) Ursurpadora		
26) No eres una idiota	58) Bruja del cuento	91) Bruta		
27) ¡Pobrecita!!	59) Eres la bruja	92) Niña engreída		
28) Maldita Claudia	60) Busconas	93) Esa mujercita.		
29) Nieta de la Salomé esa	61) Mujer de cuarta	94) Esa mujercita		
30) Esta es peor que su madre	62) De cuarta será tu abuela			
31) Tonta				
32) Malcriada				

¹⁵ Proviene del anexo sobre frases ubicado en dicha sección

		63) La clase de gente que son 64) Arpías 65) Desgraciada tal por cual, traidora casquivana, descocada.		
--	--	---	--	--

Ficha Nº 4 b. Según su repetición y quien lo dice

Número de veces que se repite un mismo adjetivo o palabra	Número
Esta mujer, esa mujercita, a esta	15
robamaridos, ursurpadora, Salomé, resbalosa, casquivana, etc.	18
Según quien lo dice y sobre quien	
Frases que dice un hombre sobre una mujer	24
Frases que dice una mujer sobre otra mujer	68
Frases de una mujer a sí misma	2

Ficha Nº 4 c. Según su contenido

Clasificación de frases y adjetivos según su contenido	
Frases y adjetivos	Clasificación según intención y contenido
Tramposasa, resbalosa, tramposa, robamaridos casquivana de siete suelas, querida, eterna amante de mi exesposo, traidora, casquivana, ursurpadora, quitamaridos, ursurpadora de hombres, mujercita que se metió por los palos, Salomé, tremendo jollón, forajida, descarada.	Alusivo a rol sexual
Arpía, vieja desgraciada, vieja mala, anciana, bruja maldita	Alusivo a una asociación entre mayoría de edad y maldad.
Mamarracho, fea, te iban a cambiar por una anciana, ridícula, enana, chibola del exorcista.	Descalificación por apariencia física
Arrimada, la clase de gente que son, mujercita tan insoportable, arribista, doméstica, mujer de cuarta	Descalificación en base a su ubicación social, o su valoración.
Mala madre, mala mujer, monstruo	Descalificación por su rol maternal, o ser una mala mujer
Estúpida, descocada, altanera, niña engreída, tonta, salvaje, delincuente, mala, perversa y fresca, bruta,	Descalificación por comportamiento

idiota.	
“La fea se va a casar antes que tú”, “yo sé que mi opinión no importa en esta casa”.	Descalificación de sí misma

Así tenemos que los adjetivos según su contenido son:

Ficha Nº 4 d. Consolidado

Consolidado según su contenido	Nº
Alusivo a rol sexual	17
Alusivo a la maldad asociado a mayoría de edad	5
Descalificación por apariencia física	6
Descalificación social, poca valoración	6
Descalificación por no cumplir su rol maternal o ser una mala mujer	3
Descalificación por comportamiento	12
Trato despectivo “esa mujercita”	15

Hemos encontrado las siguientes conclusiones:

Número de adjetivos calificativos negativos dirigidos a mujeres han sido 94. Las mujeres han recibido una cantidad de adjetivos calificativos negativos tres veces mayor de la que reciben los hombres.

Adjetivos calificativos negativos y frases insultantes emitidas con mayor frecuencia:

La principal forma de descalificación de las mujeres se refiere a su rol sexual

- Del análisis de la variedad de adjetivos identificados, encontramos que se han emitido una gran variedad de adjetivos calificativos negativos alusivos al rol sexual de las mujeres. Se colige que en el aspecto sexual es sobre ellas en quienes recae la mayor crítica social. Además de ello, la mayoría de estas construcciones - tramposasa, resbalosa, robamaridos, traidora, usurpadora, quitamaridos, y otros extranjerismos como “casquivana de siete suelas”- giran en torno a acciones que

ponen en duda la honradez y lealtad de la persona: robar, quitar, usurpar, traicionar, hacer trampa.

- Si bien es cierto en este bloque particular (los capítulos 588 y 595) es el escenario de la fuga de Franchesca y Marianito, se observa que la censura social de los discursos de la serie se carga sobre el personaje femenino (Franchesca) de manera muy inequitativa, aun cuando el personaje masculino (Marianito) es quien traiciona a su prometida en el altar (Teresita) abandonándola, sin embargo, él sale comparativamente invicto de esta lluvia de adjetivos.

Trato despectivo y de descalificación social

- En seguida, por su frecuencia en la repetición, vienen las frases despectivas: “esta mujercita”, “esa mujercita”. La palabra “mujercita” es utilizada como un término diminutivo peyorativo y despectivo, con el que se trata de decir que la mujer a la que se refiere es menos que quien habla. Contenido despectivo que se comparte con el grupo de frases dirigidas a su descalificación social como: “mujer de cuarta”, la “clase de gente que son”, entre otras no registradas en este listado usadas en la serie como: “no me llegas ni a los talones”. En este último grupo el adjetivo: “arrimada”, contiene una fuerte carga negativa de descalificación social dirigida a indicar que la persona está viviendo en un lugar de favor, porque no tiene donde vivir. Se observa que desde el enfoque de la serie, la mirada femenina siempre es estratificadora.

Las mujeres son descalificadas por su apariencia física y manera de ser.

- Así tenemos que por su arreglo personal y vestimenta las mujeres pueden ser calificadas como: mamarracho y huachafa; por su apariencia física como: tarántula bocona, enana, fea; y por sus características de personalidad o comportamiento como: ridícula, descocada, estúpida, monga. Se concluye que las mujeres tienen sobre

sí mayores parámetros y restricciones que los hombres respecto a lo que se considera “lo deseable” en su manera de lucir y de comportarse.

La edad es también un asunto de descalificación.

- Las mujeres son descalificadas más frecuentemente que los hombres por ser personas adultas mayores. Se observa que muchas veces este tema viene asociado además a conceptos como: maldad, malos sentimientos y fealdad, expresado en los términos siguientes: bruja vieja desgraciada, bruja maldita, vieja mala...etc. conceptos que renuevan el antiguo estereotipo de la bruja mala.

Quiénes profieren la mayor cantidad de insultos.

- Las mujeres son las que profieren adjetivos y frases negativas con mayor frecuencia hacia otra mujer. Así, estas emiten 68 adjetivos negativos, mientras que los hombres 24. La relación es de: 68/24. Entonces las mujeres hablan mal de su propio género en una proporción tres veces mayor al número de menciones que respecto de ellas realizan los hombres. Los personajes femeninos de la ficción estarían dominadas por grandes conflictos intragénero. Diferente situación de la que apreciamos en el caso de los varones. Esto potencia su imagen negativa porque sus actitudes las describen como envidiosas, conflictivas, manipuladoras, pleitistas, poco solidarias, infantiles y malas.

Ficha Nº 5 a. Adjetivos calificativos negativos dirigidos a hombres

UNIVERSO DE ADJETIVOS	Nº
1) Cornudo 2) Bestia, animal 3) ¿A quién has salido tan idiota ah? Tu padre era zonzo pero no tanto 4) Lucho está hecho un idiota 5) Nada sabe usted, Platanazo 6) Horrible niño cara de pez 7) Inconsciente 8) Muchacho sin oficio ni beneficio 9) Bestia 10) Mamarracho mañoso 11) Wachiman poca cosa 12) Reblandecido 13) Marginal 14) Infeliz 15) Banda de marginales 16) Como se ve que estás viejo 17) Loco 18) Cura loco 19) El idiota del Platanazo 20) Imbécil 21) Traidor 22) Insensible 23) Bestia 24) Ese tal Pendeivis 25) Cobarde, inmundicia, basura 26) Horrible niño cara de pez 27) Horrible niño cara de pez 28) Horrible niño cara de pez 29) Tarambana 30) ¿Puedes largarte entrometido? 31) Maldito	31

Ficha Nº 5 b. Según su repetición y quien lo dice

Número de veces que se repite un mismo adjetivo o palabra.	Número
Horrible niño cara de pez	4
Zonzo, idiota, imbécil	4
Marginal	2
Mamarracho	2
Quien lo dice y sobre quien	
Adjetivo proferido a sí mismo	1
De hombre sobre otro hombre	14
De mujeres sobre un hombre	16

Ficha Nº 5 c. Según su contenido

Clasificación de frases y adjetivos según características	
Frase o adjetivo negativo	Clasificación según intención y contenido
Muchacho sin oficio ni beneficio, nada sabe usted platanazo, Wachiman poca cosa	Despectivo en relación a sus logros y nivel social
Tu padre era zonzo pero no tanto, a quién has salido tan idiota, estás hecho un idiota	Adjetivo que los descalifican por su incapacidad
Mamarracho mañoso	Calificativo negativo referido a la sexualidad
Cornudo, traidor	Calificativo negativo en relación al sexo opuesto.
Animal, bestia, imbécil, insensible, entrometido, inconsciente, loco, maldito.	Calificativo negativo referido a su tosquedad o imprudencia.
Tarambana, mamarracho, infeliz, inmundicia, basura.	Descalificación por su poco valor, expresa mucho desprecio.
Marginal, banda de marginales	Descalificación por estrato social y moral
Horrible niño cara de pez	Calificativo negativo por fealdad y rasgos étnicos
Como se ve que estás viejo, reblandecido	Descalificación por mayoría de edad
Cobarde	Descalificación por falta de valor

Los adjetivos descalificadores que han recibido los hombres aluden a las siguientes razones:

Ficha Nº 5 d. Consolidado según su contenido

Clasificación del adjetivo según su intención y contenido	Nº
Despectivo en relación a sus logros, nivel social o falta de capacidad	6
Calificativos de rechazo a actitudes negativas del varón	8
Calificativo negativo referido a la sexualidad	2
Calificativo negativo por estrato social y moral	2
Calificativo negativo respecto al valor para enfrentar un problema.	1
Calificativo de desprecio	5
Fealdad y rechazo étnico	1

Hemos encontrado las siguientes conclusiones:

Número de adjetivos calificativos negativos dirigidos a hombres.

Los hombres recibieron 31 adjetivos calificativos. El número de adjetivos que recibieron los hombres es la tercera parte de los adjetivos y frases descalificadoras que recibieron las mujeres.

Los adjetivos calificativos negativos y frases insultantes emitidas con mayor frecuencia

- La mayor frecuencia la tuvieron los adjetivos negativos generales referidos a su tosquedad, insensibilidad o inconsciencia; en segundo lugar, destacan los que se refieren a una descalificación en relación a sus logros y nivel social, así como a su falta de capacidad para resolver problemas o falta de carácter.

Otros adjetivos registrados relacionados a este tema fueron: farsante, vago, bueno para nada, ¿eres un pisado?, fracasado, no te has puesto los pantalones. Todos ellos critican la ausencia de éxito social y de carácter frente a las mujeres.

- **Quiénes profieren la mayor cantidad de insultos hacia los hombres**
Nuevamente son las mujeres quienes tienen la mayor participación, aunque en un rango casi equitativo al de los varones: 16/14. Uno de los adjetivos calificativos fue pronunciado por un hombre sobre sí mismo.

Análisis comparativo entre los adjetivos descalificadores que se pronunciaron sobre las mujeres y los hombres.

- 1) La descalificación que solo se aplica a hombres y no a mujeres son las que se refieren al cumplimiento de logros, como “fracasado”, “muchacho sin oficio ni beneficio”, “bueno para nada”, “wachiman poca cosa” y las que se relacionan con haberse dejado mandar o ser víctimas de infidelidad o engaño por parte del sexo opuesto. Las mujeres no son descalificadas por “no saber hacer”, por no tener logros. ¿Será que es un aspecto de la vida que, según la serie, no las involucra?

Entonces, los hombres a diferencia de las mujeres reciben más adjetivos descalificadores atendiendo a su capacidad de lograr cosas o no, fracasar o ganar. Esta característica de los adjetivos calificativos dirigidos a los hombres también responde a los estereotipos de género, al atribuir a los varones, los roles activos, hacedores del espacio público: profesionales, principales proveedores, y quienes deben lograr el éxito social generado por el trabajo.

- 2) La imagen que retorna a la audiencia es que las mujeres son las que reciben más insultos, y también que son las que más insultan a su propio género. Además, ellas son insultadas con mayor intensidad, como cuando en una misma frase concurren tres adjetivos calificativos juntos, por ejemplo: “mujercita insignificante y arribista” o “mala, fresca y perversa”.
- 3) Ellas reciben muchos más insultos que los hombres atendiendo a (1) cuestiones referidas a su rol sexual y por ser desleales y tramposas (valoración negativa) 2) su lugar en la jerarquía social y/o valoración. (3) su edad, su manera de vestirse, su apariencia física o su manera de ser.

- El primer grupo de adjetivos (1) tiene que ver con un pensamiento que asocia lo femenino, con la tentación y el pecado, asignando a la mujer una sexualidad negativa, y todo lo que puede girar alrededor: traición y trampa.
- Los otros adjetivos se refieren a la poca valoración social de las mujeres (2) dentro del espacio familiar, que se manifiesta en su poca valoración y consideración en la toma de decisiones, dicho por ellas mismas, considerarse o ser considerada la “última rueda del coche”, o que “sé que mi opinión no importa en esta casa”.
- Los temas de edad, apariencia física y manera de ser (1) van asociadas a lo que, debido a estereotipos sociales de género, parecen ser atributos obligados y mejor valorados en las mujeres: belleza física, dedicado arreglo personal, juventud y encontrarse en edad reproductiva.

7.3 Escenas clave representativas de los discursos de género, etnicidad clase social y sexualidad.

A continuación se presentan las escenas y diálogos¹⁶ que resultan demostrativos en los temas señalados a continuación:

- 7.3.1. Escenas clave representativas de los discursos de género.
- 7.3.2. Escenas y situaciones clave del tratamiento de la sexualidad y el humor en doble sentido.
- 7.3.3. Escenas clave reveladoras del tratamiento del tema étnico-racial y de clase.

7.3.1 Escenas clave representativas de los discursos de género

Como vimos más adelante los estereotipos de género son ideas preconcebidas acerca de cómo deben comportarse, qué cualidades deben

¹⁶ Se utilizaron las fichas que metodológicamente corresponden al modelo de Fichas N°6.

tener y en qué espacios deben desarrollarse diferenciadamente hombres y mujeres. Esquemas que también denotan sexismo, el cual implica colocar a uno de los sexos en posición subordinada o de desventaja respecto al otro.

En este punto se han identificado escenas clave que ilustran la forma en que la serie elabora un discurso que trabaja con este material ideológico, en muchos casos, algo desactualizado ya que recurre a imperativos y mandatos de una sociedad diríamos algo más antigua que la presente.

Recogiendo la clasificación que propone la Guía (INMUJERES, 2008, p. 23-24) las escenas se basan en varios de los arquetipos identificados como sexistas tales como los siguientes: 1) el esquema de protección varón /mujer; 2) los varones son quienes definen lo que las mujeres son y valen, ellos son quienes declaran las cualidades femeninas y quienes las gratifican; 3) esquema tradicional de mujeres dependientes y hombres autónomos (este punto ya ha sido tratado en toda su extensión en el ítem 7.1 sobre roles de género) hombres trascendentes e importantes mujeres superficiales e insignificantes 4) las mujeres no están especialmente interesadas en su satisfacción sexual y 5) asignación de papeles según género.

Registro de las escenas encontradas alusivas al tema de estereotipos de género

Esquema protección varón /mujer

Como la hagas sufrir...te mato

Joel entra a la casa de los Maldini. Saluda a Peter, que es quien le abre la puerta.

Joel (alegre): ¿ya te contó mi señora esposa?

Peter: ven que te voy a dar tu regalo. (Lo abraza y lo golpea)

Peter: cómo hagas sufrir a la señorita Fernanda, te mato.

Joel: ya no es señorita.

Peter: ¿cómo?

Joel: ahora es señora...

Cap. 589, bloque 4

Teresita tiene quien la defienda

Félix: Vamos a hablar de hombre a hombre

Cucaracha: así? Y dónde está el otro hombre.

Félix: Mira cucarachita con el Fuelix no te hagas el gracioso, yo conozco a los de tu clase.

Cucaracha: así y cómo somos...

Félix: Son mujeriegos, TRAMPOSOS, y tienen mucha plata.

Cucaracha: Lo último que has dicho es lo que importa, y con eso se limpia todo lo anterior pe.

Félix: Tienes razón. **Pero lo que tú no sabes es que la Teresita tiene quien la defienda...** ¿has oído hablar de las artes marciales mixtas?...Pero sí quiero que me escuches ESTO que tengo que decirte... (llora repentinamente) no me quites a la Tere , por favor. Tú tienes tus mujeres, puedes hacer lo que quieras... la Tere es lo único que tengo...

Cap. 635, bloque 3

Peter defiende a Fernanda

Peter se despide de Fernanda por medio de un video y le dice a Joel que no se ha olvidado de él, que le ha dejado un regalo en el cajón de la cocina; mientras Joel va por su regalo se escucha la voz en off de Peter que dice: para que cuides a la señorita Fernanda. Amala, respétala y cuídala como si fuera tu propia vida. Y **pobre de ti que la hagas sufrir**. Joel encuentra el regalo, es una trampa para ratones en la que queda enganchado su dedo y grita de dolor: aaaaahhhh

Cap. 595, bloque 4

Vengo a defender el honor de mi nieta

Bruno dice: Vengo a defender el honor de mi nieta, ustedes son una **banda de marginales**, nunca debieron meterse con mi familia.

Capítulo 590, bloque 4

Joel defiende a Grace

Joel: Lo siento Nicolás, le tengo que contar a la pichona **soy su hermano y tengo que cuidar su honor**. Y le tira una cachetada a Nicolás.

Me tienes que dar mi lugar

Escena entre Reina, sus hijos y Lucho Gonzales

Reina: “No, tú tienes que entrar conmigo, tú **me tienes que dar mi lugar... nosotros también somos Gonzáles**”

(Cap. 588 primer capítulo. bloque 1)

Reina: mira si hemos vuelto es para que me des mi lugar. Yo soy tu mujer ahora.

Lucho: si ... si lo sé...

Cap. 590, bloque 2

Son los varones quienes definen lo que las mujeres son y valen, son ellos quienes declaran las cualidades femeninas y quienes las gratifican

Por favor...dime que estoy bien

Arquitecta Paz: Me veo mal, ¿verdad? ¿Son los aretes? ¿Los zapatos no combinan? Lo estoy viendo en tu cara, mi maquillaje ¿está muy recargado? Por favor dime algo, no te quiero hacer pasar vergüenza.

Miguel Ignacio: No, no es eso estás muy bien...

Arquitecta Paz: yo soy muy buena diseñadora de interiores, se combinar pepelmas y porcelanato...pero para arreglarme soy un desastre...

¡Ay! ya me puse nerviosa. (exigiendo-rogando) por favor ¡dime que estoy bien!

Cap. 784, bloque 3

Solo las mujeres son calificadas como feas

Peter regresa a la sala y dice: esta casa se ha convertido en un **cementerio**. En eso, la cámara enfoca a Ermelinda bailando para un costado y para el otro.

Capítulo 592, bloque 2

Ermelinda asusta

(De regreso en casa de los Maldini)

Peter (habla solo): A madame le da un ataque cada vez que mencionan el apellido de esa pareja. Después llegan los Pampañaupa a Las Lomas y cuentan que su hija desapareció al nacer. Luego a la que le da un ataque es a la señora Isabela, que no es hija biológica de

madame, Dios mío, mi madre, la que se viene, la que se viene. (Cuando en eso Peter voltea y se encuentra cara a cara con Ermelinda y se asusta)

Peter (grita): ¡AYYY!

Ermelinda (acostumbrada a que se asuste al verla): **Peter, hace tiempo que no causaba ese efecto en ti.**

cap.634, bloque 4

Están desocupando la casa Maldini, toda la familia y empleados van saliendo uno a uno. Al frente los Gonzales miran como los Maldini se está retirando de Las Lomas. Cuando al final sale Ermelinda, todos los Gonzales le hacen un gesto despectivo con la mano y una mueca y se voltean para no verla.

Cap. 594, bloque 4

Mía, la fea

Mía, amiga de Fernanda, piensa que Peter la lleva a una iglesia tan escondida porque quiere casarse con ella.

Mía (se dice para sí misma pensando en Fernanda): Te gané. Te gané. **La fea** se va a casar antes que tú.

Cap. 588, bloque 2

Una vieja calata es para correr

Nelly: ¿Cómo que se nos casa?... ay no. ¡Marianito regreso?

Nelly (dirigiéndose a sus santitos): ¡Gracias, gracias. Gracias. Gracias ustedes no me podían fallar!

Nelly: (añade hablando para sí misma): Claro que sí, claro que sí. Claro, **apenas vio a la Francisca calata regresó.**

Don Gil (tratando de explicarle, se da cuenta que hay un malentendido): no me has escuchado...

Nelly: ¡Déjame! (Y sale completamente alborotada)

Capítulo 589, bloque 4

Esquema tradicional de mujeres dependientes y hombres autónomos

Miguel Ignacio se queja mientras sale rumbo al trabajo:... cada vez es más difícil traer dinero a la casa.

Gladys: ¿Ya ves? Por eso te digo: la Gladys tiene que trabajar para traer dinero para la casa...

Miguel Ignacio: ¡Por favor!! ¡ya hemos hablado de eso! **tú tienes que preocuparte de Oto que yo me encargo de mantener la casa.**

Gladys: pero...

Miguel Ignacio: pero, nada. Te tienes que hacer cargo de Oto, por lo menos hasta que cumpla 6 meses, después ya vemos...

Cap. 638, bloque 4

Sí, mi esposa sabe, lavar, planchar, cocinar...todo lo que termina en ar.

Charo llega a la mesa con las tortillas. Fernanda la estuvo ayudando.

Charo: gracias Fernandita, gracias. Ahora sí me puedo sentar a la mesa tranquila a desayunar.

Emiliano: oye Joel. **Bien hacendocita la tienes** ¿no? a la chibola.

Joel: claro, si mi esposa **sabe, lavar, planchar, cocinar...todo lo que termina en ar.**

Fernanda: Joel no seas exagerado...

Tito: y bastante exagerado

Nelly se levanta y le tira una cachetada a Tito. Emiliano (en voz baja): abusiva.

Nelly: mi Joelito se ha sacado la lotería casándose con Fernandita

Cap. 627, bloque 3

Merezco relajarme, tomarme unos traguitos...

Peter: Sí, pero, ¿por qué vino en ese estado, señora Fernanda?

Fernanda: ¿En qué estado?, si yo sólo me tome unos traguitos con mis amigas. Mira Peter, yo **soy una mujer que estudia y que trabaja, merezco relajarme,** tomarme mis traguitos...

Peter: ¿No le parece que se le pasó la mano?

cd 18-3

Las mujeres no están interesadas en su satisfacción sexual, pero sí en el matrimonio.

Hay una edad para casarse y buscar un buen partido

Nelly acompaña a Tere a su cuarto, luego que la “Cucaracha” (su pretendiente) se ha ido:

Nelly: Tere, Tere, Tere, se nota que ese chico te quiere. Es un **buen partido**. No lo dejes ir ¿ah? Famoso, con plata, lo primero que hay que hacer es que te presente en sociedad, luego viene el anillo porque **a tu edad ya no estás para jugar a la enamoradita**, hay que presionar para que...

Tere: ...mamá. Un momento. Tú no te vas a volver a meter en MI relación.

El día más importante de mi vida

Fernanda convence a Mía para que se quede con ella y la acompañe en su matrimonio, “en el día más importante de su vida”

Cap. 588, bloque 2

Una mujer despreciada no encontrará con quien casarse

Don Gilberto: Está muy mal. Me han despreciado a mi hija, Félix. Ahora ¿quién va a querer casarse con ella?

Cap. 589, bloque 3

Salvador de honra de mi hija

Félix: No Don Gil, cómo lo voy a hacer por pena...si yo, yo nunca le he dejado de querer a la Tere, y además **yo siempre la he respetado y siempre la seguiré respetando por supuesto don Gilberto**.

Gilberto: entonces que no se diga más. Puedes ser el **salvador de la honra** de mi hija. Todo está en tus manos, sígueme, vamos.

Capítulo 589, bloque 3

Si no estamos casados, no puedo mi amor

Raúl: respeto tu forma de pensar, pero no tiene nada de malo, al contrario, imagínate tú y yo aquí. Yo podría llevarte el desayuno a la cama. Podríamos tener una hermosa cena romántica a la luz de las velas y tantas otras cosas más... Te amo mi amor.

Charo: sí sería muy lindo **pero no puedo mudarme contigo si no estamos casados mi amor**.

Ra: entonces casémonos.

Bloque 2 cap. 592

Asignación de papeles según sexo

Los hombres pensamos distinto

Joel baila sexy, insinuante frente a Fernanda. Ella lo mira preocupada...

Fernanda: Llego a mi casa, Joel, me entero que la van a vender. Mi nona me deja un video donde prácticamente me dice que por mi culpa mi familia se fue al diablo, y ¿tú crees que voy a tener ganas de hacer algo?

Joel: ya, ya, ya entendí. Perdón, pues perdón. Ya pues perdí. (sentándose) tú tienes que **entender que nosotros los hombres, sentimos y pensamos diferente pues mi amor...** (la besa y la empuja hacia la cama) toda esta situación me está estresando. Un par de masajitos nos haría bien.

Cap. 595, bloque 5

Jhonny es el nerd y Shirley la bonita

Diálogo entre Shirley y su mamá

Shirley: ¿Me disculpas? Estoy leyendo.

Reina: ah no, esto es grave. Perdón, déjame ver esto, ¿pero qué es esto?, no tiene ni figuritas, ¿es una tarea del instituto?, yo te ayudo para que termines rapidito.

Shirley: No, mamá, no es una tarea del instituto, me dieron ganas de leer un libro y eso es lo que hago.

Reina: ¡Lucho!, Tu hija está leyendo, no es tarea del instituto, **¡está leyendo porque le dieron ganas de leer!**

Lucho: Me parece perfecto, muy bien, hijita.

Reina: Tu no entiendes nada, ¿no?, el Jhonny es el nerd (Johnny está entrando), tu hija es la bonita. (Johnny se va llorando)

Lucho: Mira lo que hiciste.

Reina: Ah ya, a éste se le pasa, no me preocupa, la que me preocupa es ésta.

Disco 16 Título 1

Reina a Shirley (la bonita)refiriéndose a un *surmenage* : **es una enfermedad que le da a los chancones... eso a ti nunca te va a dar...**

Siete mujeres por cada hombre

Lucho anima a su hijo luego de una decepción amorosa

Lucho: te van a gustar muchas chicas. El mundo está lleno de chicas. **Dicen que por cada hombre hay siete mujeres.**

Se acerca Reina molesta y desconfiada. : y tú, ¿por cuántas vas?

Capítulo 639, bloque 1

Análisis de las frases y escenas identificadas que manifiestan estereotipos de género

Siempre se necesita un hombre que defienda a una mujer

Además de los ejemplos mencionados en las escenas fichadas, este comportamiento según el cual, el varón se encuentra obligado a “proteger” a una mujer es reiterativo, así lo tenemos cuando Miguel Ignacio se entera que Fernanda se ha casado con Joel, él va a casa de los Gonzales y agarra a Lucho del pescuezo y luego hace lo mismo cuando encuentra a Joel. Igualmente cuando Charito se va a vivir a la casa de Raúl, Joel conversa con este último y le pide respetar a su madre; cuando Nicolás discute con Fernanda, su hermana, Joel sale en su defensa, y por último nuevamente cuando Joel defiende a Grace ante Nicolás.

En fin, este es un esquema repetitivo de una de las expresiones de sexismo más antiguas. Los hombres tienen el imperativo de declarar la protección de sus mujeres frente a otros hombres, y lo hacen en defensa del honor, o en prevención del sufrimiento que aquellos les causarán.

El patrón común es el hombre protector y defensor de la “honra” femenina, y la mujer depositaria de esa protección, y en la serie funciona así: el familiar más cercano, varón, es el que se enfurece y protesta al enterarse que su pariente mujer, sea su madre, hija, o hermana, ha consolidado una relación sentimental con alguien a quien él no quiere, no simpatiza o no acepta como un buen pretendiente y que por lo tanto es digno de toda “susplicia”. Acto seguido, el hombre de la casa sale en defensa del “honor” de la mujer que pertenece a su entorno, y resuelve las cosas con el “otro” hombre por medio de la violencia. El pretendiente significa una amenaza latente, aun cuando no haya realizado falta alguna. Otro punto importante en el análisis es que la opinión de la implicada nunca es tomada en cuenta.

La amenaza que significa un pretendiente en la vida de una mujer, gira en torno, principalmente, al ingrediente sexual, por lo que se le exige que la mujer protegida sea tratada “con respeto” -entiéndase, que no tenga relaciones sexuales- pero, el otro factor de riesgo que aduce el varón protector para alejar al pretendiente es el de “no hacerla sufrir”. Se diría, teniendo en cuenta las estadísticas de feminicidio y violencia contra la mujer existentes en el país, que esta exigencia parece tener un firme asidero en un dato de la realidad.

Son los varones quienes definen lo que las mujeres son y valen, son ellos quienes declaran las cualidades femeninas y quienes las gratifican.

“Me tienes que dar mi lugar”.

Las mujeres necesitan y esperan ser reconocidas por los hombres para ser presentadas en sociedad con legitimidad, y para ser ubicadas por ellos en el lugar que les corresponde.

En esta escena, Reina, la segunda relación de Lucho, le exige que la lleve a vivir a la casa familiar de los Gonzales, con el argumento de “me tienes que dar mi lugar”. En su reclamo, ella apela a la responsabilidad del varón de asumir ante los demás un trato especial para con ella. Es una demanda de protección y de respaldo social. La potestad del hombre de presentar en sociedad a su mujer, que pasa primero por un proceso de reconocimiento y asunción de la relación que tiene con ella: “darle su lugar” es “darle lo que merece por ser su mujer”, así como a la vez la confirmación de que ella no es “cualquier otra”, es la negación de ser una más, porque tiene un hombre a su lado que la refiera.

“Por favor...dime que estoy bien”

En este caso, aun ser “la bonita” no la distrae de la búsqueda de aprobación, parece ser que siempre habrá algún aspecto por el cual toda mujer pueda ser criticada. Si son presentadas como bonitas, también son inseguras, y esperan la calificación del varón que las acompaña. Evidentemente las historias son contadas desde este punto de vista masculino.

Solo las mujeres son calificadas como feas

Permanentemente las historias de la serie, califican y clasifican a las mujeres, según un patrón de belleza dominante, están las bonitas y sensuales (secretarias, chicas de la farándula que aparecen por la serie alguna vez) las normales, las feas y recontrafeas, aquellas que cuando las miras, puedes salir gritando del susto (los casos citados).

Como la belleza es una atribución femenina, entonces mujer que no la tenga, de acuerdo a los cánones masculinos, pierde. Nuevamente un discurso construido desde una visión masculina. Es el caso de Ermelinda, que es tan fea que Peter se asusta cuando la mira. También es el caso de una vieja calata como Nelly que cuando es sorprendida en la ducha por Miguel Ignacio y otra vez por Nicolás, los hace salir espantados, escenas de una comicidad fácil, pero con un contenido sexista.

En otra escena es Joel, el hermano de Grace, quien descalifica a su propia hermana, al compararla con la nueva amiga de Nicolás, Abigail, diciendo: “La Greiscol (Grace) es un chancay de a veinte a su lado...”

Son ellos quienes califican o descalifican, quienes declaran las cualidades femeninas y quienes las gratifican, dándoles su lugar.

Esquema tradicional de mujeres dependientes y hombres autónomos y división sexual del trabajo.

En la serie se privilegia el esquema tradicional de división sexual de roles productivos y reproductivos, la mujer ama de casa y el hombre que trabaja en un oficio, servicio o como profesional. Ellas dependientes, y ellos autónomos. Estos estereotipos fueron revisados en el ítem 7.1. *Los personajes*,

sus características, roles que desempeñan y espacios en los que se desarrollan.

Aquí se presentan algunas escenas de lo afirmado: Nicolás no autoriza que Gladys salga a trabajar; Joel se enorgullece de que su mujercita sepa hacer todo lo que combina con ar...como lavar, planchar y cocinar ; mientras que desde otra arista, pero confirmando el mismo discurso, tenemos la siguiente escena: *“Merezco relajarme, tomarme unos traguitos...”* donde se asocia a la mujer que estudia y trabaja fuera del hogar con comportamientos libertinos, argumentando en contra de la participación de la mujer en la esfera pública y otorgando vigencia al modelo tradicional de división sexual del trabajo, que sostiene que el lugar de la mujer es el hogar, de donde no debería salir.

Las mujeres no están interesadas en su satisfacción sexual, pero sí en el matrimonio.

En las escenas presentadas se puede ver que mientras las mujeres no manifiestan expresamente su interés sexual, sí están centradas en que un día su relación afectiva se formalice a través del matrimonio, acto percibido como la meta vital más importante para una mujer.

Las mujeres deben buscarse un buen partido, es decir, un hombre que pueda mantenerlas, ya que de acuerdo a los modelos tradicionales, a ellos les corresponde el sostenimiento familiar, y a ellas la dependencia. El matrimonio tiene una significación distinta para mujeres que para hombres. Así, Fernanda se refiere a este como el día más importante de su vida. Mientras ellas parecen vivir a la espera de este gran paso, ellos tienen retos y metas más diversificadas. Por otra parte, la serie actualiza en estas escenas la presión social que recae sobre las mujeres, quienes a una edad determinada deben casarse, pasado ese momento pueden quedarse a vestir santos. La idea asociada es que el objetivo principal de las mujeres jóvenes es el matrimonio y conseguir el mejor partido.

En este camino los riesgos son muchos, es el caso de Teresita, quien con un buen partido asegurado, es abandonada frente al altar, y a pesar de no

haberse consumado el matrimonio, la familia ahora se agita por encontrar al “salvador” de su manchada honra. Las mujeres siempre tan vulnerables al ocaso de su “honra”. Estas son escenas que inevitablemente rememoran tiempos ya superados, donde la “honra” en la mujer siempre tiene una referencia sexual, y es una exigencia social que enarbola la virginidad femenina como su atributo privativo.

Incluso en el caso de Charito el obstáculo para no hacer una vida en común con Raúl es el hecho de que aún no se han casado, todo ello a pesar de las vicisitudes que debe enfrentar en la vida en común en la casa de los Gonzales, donde tiene que cohabitar con la segunda pareja de su exesposo.

Asignación de papeles según género.

Joel le dice a Fernanda “los hombres pensamos diferente que las mujeres”. Con esta frase, se justifica una socialización diferenciada de hombres y mujeres en relación al sexo. También funciona, como en este caso, como el principal argumento que justifica ciertos arrebatos masculinos, ya que el sexo, en ellos, se debe entender como un impulso natural irrefrenable.

Esta asignación estereotipada también tiene relación con la diada mujer-bonita-superficial versus hombre-intelectual-inteligente. Así, a ella (Shirley) no le interesa leer, de ella solo esperamos que encuentre un buen marido, en cambio él, (Jhonny) debe llegar a ser un profesional exitoso. El ascenso social de la familia está cifrado en el hijo hombre, a través de su trabajo profesional y/o político, lo que explicaría que se privilegie su educación profesional, en desmedro de la de ella.

Hace algunas décadas era una creencia que en el Perú existían 7 mujeres por cada hombre. Lo que abonaba en la idea de que ellos tenían estadísticamente mayores posibilidades para elegir. Las estadísticas nacionales dicen lo contrario, el número de hombres y de mujeres es casi equitativo. Es curioso que se eche mano de esta idea tan errónea para construir esta escena en nuestros tiempos.

Discursos de autonomía femenina

“No necesito a nadie que me mantenga”

Ingresa uno de los invitados a la reunión en casa de Reina.

Nelly dirigiéndose a Teresa, su hija: parece que tiene plata, después le dices a la Reina que te lo presente

Teresa: a mí, mamá, ya no me interesan los millonarios

Nelly: ¿acaso piensas trabajar toda tu vida?

Teresa: sí mamá con estas manitos yo puedo trabajar, no necesito que nadie me mantenga

Nelly: pero nosotros sí, así que no me contradigas.

Casos como este retruque en el que Teresita declara su autonomía y un proyecto de vida basado en su propio esfuerzo, son elementos del discurso del guion, aislados, pero que refrescan de manera positiva a los personajes y van acorde con nuestro tiempo.

7.3.2. Escenas clave representativas del tratamiento de la sexualidad y el humor en doble sentido.

Cada una de estas frases expresan estereotipos de género en la sexualidad, por lo que se les ha sistematizado de manera independiente. Reúne un grupo significativo de frases y escenas recurrentes que aluden al tema sexual en la serie. El análisis prestará atención a las características de su construcción y a la posición desde la cual se elaboran y comparten.

Es preciso señalar que la serie fue transmitida en el horario de 8 p.m. a 9 p.m. por lo tanto se encontraba en el rango del horario familiar protegido.

Las frases simbólicas halladas en este universo temático son las siguientes:

- La flaca te afloja todititingo
- Así son todas las mujeres...cuando te dicen que no es porque se sienten inseguras
- Me tienes que cumplir
- Estoy harto de esperar...así que chiquitingo
- Ahora sí podemos darle curso al expediente
- Las más modocitas son las más fogosas
- El hombre se ha jugado sus buenos partidos fuera de la cancha!

- Es futbolista... y mete unos golazos!!! (pone cara sugerente)
- Una flor a la que vas a querer regar... digo, con mucho cariño, con amor.
- ...ay para tal caso le hubieran puesto el burro.
- Señorita de su casa, que se hace respetar
- Es un tigre
- Me debes un adelantito
- Los tramposos que la saben hacer
- Pero eres hombrecito... y eso es suficiente para pensar mal.

Registro de las escenas encontradas alusivas al tema sexual

La flaca te afloja todititingo

Joel: mira hermanito lo que tienes que hacer es un video, luego lo pones en el youtube y luego **la flaca te afloja todititingo...** ahhh

Jhonny: ¿tú crees que eso funcione...?

Nº de Capítulo: 627, bloque 1

Así son las mujeres... cuando te dicen que no les gustas es porque se sienten inseguras

Jhonny: y me dijo que no le gustaba y que jamás estaría con alguien como yo...

Joel: ... igualita a mi Fernandita...**Así son todas las mujeres, cuando te dicen que no les gustas (le tira una manzana) ¡Chapaj es porque se sienten inseguras ¿no?... pero después (hace un movimiento de caderas hacia abajo, con su falda selvática, y grita) iiiiiiiif , te aflojan todito...**

Nº de Capítulo: 626, bloque 5

Me tienes que cumplir

Fernanda está pensativa, Joel aparece por detrás y la abraza.

Joel: Fernandita te quiero mucho...

Fernanda: ¿a mí o al chiquitingo?

Joel: ¡jes lo mismo!! (suena el teléfono)

Joel: en estos momentos solo me importas tú...

Fernanda: pensé que solo te importaba el chiquitingo...

Joel (desesperándose): ya te dije que ¡jes lo mismo!! ¡¡mujer por favor **me tienes que cumplir**!!!

Nº de Capítulo: 626, bloque 4

Escena 2: No quiero chiquitingo (retruque)

Fernanda: cómo que te tengo que cumplir, tú estás bien equivocado ¿no Joel? Mira, escúchame bien Joel, el amor no es un deber y si no quiero chiquitingo. No quiero chiquitingo.

Nº de Capítulo: 626, bloque 4

Estoy harto de esperar así que chiquitingo y Ahora si podemos darle curso al expediente

Escena: “Estoy harto de esperar...así que chiquitingo” “ahora sí podemos darle curso al expediente”

Joel: (...) y ahora sí podemos **darle curso al expediente**, ¿sí mi amor? (La rodea, y la agarra por atrás abrazándola) y le dice: así que ¡¡chiquitingo!!

Fernanda: No, no, no, (Fernanda se resiste y luego se deshace de él) Joel, Joel, espera, por favor!! **Joel:** (sacudiendo los brazos): no, no. **Ningún espera, ya estoy harto de esperar.**

Oficialmente estamos en nuestra luna de miel. Así que lo justo es un chiquitingo. Vamos pa allá (Avanza empujándola un poquito)

Nº de Capítulo: 592, bloque 1

Las más modocitas son las más fogosas

Miguel Ignacio: entonces mi teoría se confirma: las más modocitas son las más fogosas...ja...ja

Raúl: eso ya me lo dijiste antes e hice el ridículo más grande de mi vida, ¡¡¡comprando lencería comestible!!!

Miguel Ignacio: bueno. Entonces parece que con la lencería no pasa nada. Pero con los electrodomésticos sí.

Capítulo 629, bloque 5

El futbol y las metáforas sexuales

Se ha jugado sus buenos partidos fuera de la cancha!!!

Tito:...y tus trampas ¡¡¡ ja ja... que? (respondiendo a las miradas de desaprobación de todos) Es la verdad ¡El hombre **se ha jugado sus buenos partidos fuera de la cancha!** Pero no te preocupes Teresita que lo que no fue en tu año, no te hace daño.

Capítulo: 628, bloque 1

Y mete unos golazos!!!

Nelly: ¿se puede saber quién es ese amiguito que te ha traído a la casa?

Tere: un chico que conocí anoche.

Nelly: ...un don nadie seguramente...

Tere: No, es realidad (se ríe).

Don Gil: debe tener mucha plata para tener un carro así ¿será un artista, no?

Tere: No. **Es futbolista... y mete unos golazos!!!** (pone cara sugerente)

Doña Nelly se desmaya.

Nº de Capítulo: 628, bloque 1

Fecha: 25/4/2012

La jardinería y su aporte al doble sentido popular

La Teresita es como una flor

Escena: La Teresita es como una flor

“Cucaracha” (Seudónimo del futbolista que pretende a Teresita) se disculpa y dice que es cierto que en el pasado ha tenido relaciones con chicas que no han sido correctas...

Cucaracha:...pero Teresa **es como una flor** a la que quiero cuidar.

Tito: **una flor a la que vas a querer regar...** digo, con mucho cariño, con amor.

Nº de capítulo: 632, bloque 1

El burro

Escena: El burro

Don Gil: a mí me da muy mala espina ese tipo. Por algo le han puesto ese sobrenombre tan feo de “Cucaracha”...

Pepe: ahhh

Tere: ...ay para tal caso le hubieran puesto **el burro**

Pepe y Don Gil retroceden y se ponen en guardia, miran con desconfianza a la Tere.

Tere (en tono de disculpa y con picardía): es que no sé... a veces no habla bien.

Entre ellos se miran sospechando, desconfiados.

Tere: pero todo lo que tú dices es parte de su pasado. Él ya está teniendo otra mentalidad, ahora con lo de su pase a Europa y todo eso.

Nº de capítulo: 630, bloque 4

Señorita de su casa que se hace respetar

Nelly: ¡¡una señorita de su casa no viene a su casa a estas horas!!

Don Gil: Teresita nos tienes muy decepcionados.

Teresita: papá, el hecho de que no haya venido a dormir a la casa no quiere decir que yo no sea una **señorita de su casa**. Yo me hago respetar papi. (ambigüedad en el mensaje, que se lee en los gestos de Teresita)

Nº de Capítulo: 628, bloque 1

Fecha: 25/4/2012

Es un tigre

Luego de que el hotelero le da las llaves y todas las ofertas, ellos (Joel y Fernanda) comienzan a dirigirse al cuarto, en ese momento el hotelero le da unas palmaditas a Joel en el hombro y le dice: **“Provecho tigre”**. Joel le responde bajito: más respeto oye.

Nº de capítulo: 588, bloque 3

Me debes un adelantito

Joel le dice a Fernanda: te iba a llevar a Paracas pero **no sé si llegue...** (y hace unos saltitos como si quisiera ir al baño)

Fernanda: ¿qué? tu carro... **Joel:** No. Yo. Bueno después te explico. Ya pues.... pero **me debes un adelantito**. Mira nos quedamos aquí toda la noche y mañana nos vamos tempranito a Paracas, ¿ya? Lo importante es que estamos solitos....

Nº de capítulo: 588, bloque 3

Los tramposos que la saben hacer

Reina se detiene porque al subir a su casa, en la azotea de los Gonzales, escucha unas carcajadas. Son Pepe y Tito sentados frente a dos chelas.

Tito: Ese pata sí que la hace linda ah?

Pepe: Bravo él. No hay manera de amarrarlo compadre ah...?

Tito: Ja, ja, ja ...un brindis por **los tramposos que la saben hacer...**

Pepe: ¡salud por eso hermano!!

Reina interrumpiéndolos y creyendo que se trata de su marido: ¿De qué tramposo hablan ah?
 Nº de Capítulo: 630, bloque 2
 Fecha: 27/04/2012

...pero eres hombrecito...y eso es suficiente para pensar mal

Escena: ...pero eres hombrecito... y eso es suficiente para pensar mal.

Joel: ya me enteré que mi vieja está viviendo en tu casa. No he terminado, **solo quería decirte que a mi vieja se le respeta.**

Joel: **no te voy a permitir que deshonres a mi viejita-**

(...)

Raúl (...) te prometo que **la voy a respetar hasta que nos casemos.**

Raúl: tranquilo Joel, **el amor que yo siento por tu mamá es puro...** (ocultando detrás de él la ropa de lencería que traía en las manos)

Raúl: yo no soy un adolescente.

Joel: pero **eres hombrecito... y eso es suficiente para pensar mal.**

De las metáforas sexuales, la mejor la de Charito y los electrodomésticos

Raúl trata de romper las creencias moralistas de Charito, intentando trasladar la fascinación que ella siente por los electrodomésticos a la consumación de intimidad sexual entre ambos.

Esta es una seguidilla de escenas que empieza en el capítulo 628 cuando juntos Raúl y Charito reciben de regalo una olla arrocera por la compra de un departamento, Charito queda encantadísima por el obsequio, es como si nunca hubiera visto una, Raúl al ver el efecto que esto causa en Charito, se extraña. Luego, conversando con Miguel Ignacio, su mejor amigo, éste le da la idea de aprovechar esta fascinación que siente ella por los electrodomésticos para lograr mayor intimidad con ella. La seguidilla termina cuando Charito le dice a Raúl: “todo a su momento y en su debida forma Raúl” en el capítulo 638, habiendo generado 32 escenas a lo largo de 11 capítulos (Anexo 3).

Esta fascinación también engancha con el hecho de que la modernidad que representa una olla arrocera o una batidora eléctrica, no ha llegado todavía a la vida de los Gonzales, dada su situación económica, así que fácilmente Charito queda encandilada con esta posibilidad que le da la oportunidad de abreviar los tiempos que le demanda su trabajo como ama de casa.

Las referencias sexuales y el doble sentido en esta seguidilla, en fin todo, se presta para la broma que viene por descuento, desde la agitada excitación de Charito al recibir los electrodomésticos, y cada diálogo: “¿la probamos mi amor?”, “¡qué potencia!”, “¿cómo se enciende?! “¡Cuántas velocidades tiene!”, “hay que estrenarla”, la felicidad que se expresa en cada comentario “¿tiene enchufe?” “¿es grande?” etc. Charito le dice al hornito (horno microondas): “vamos a hacer maravillas juntos”, mientras que Raúl comienza a desvestirse. (cap.633, bloque 1).

La metáfora sexual con los electrodomésticos es evidente. Para pedirle perdón y reconciliarse Raúl le canta la Malagueña con un cartel luminoso donde reconoce su culpa.

Raúl también quiere ver como se enciende...ja, ja, ja.

Gladys (inocente): ¿Qué? yo también quiero verle su cara de felicidad, cómo se enciende de felicidad con ese regalote.

Miguel Ignacio (pícaro): mi amor, Raúl también quiere ver cómo se ENCIENDE, ja, ja, ja.

Raúl: ¡¡¡sí!!!!

Nº de Capítulo 632, bloque 3

Análisis de las frases de connotación sexual

- La mayoría de las frases son pronunciadas por hombres, desde la perspectiva de sus requerimientos y en alusión a las mujeres, en posición del dominio de la situación.
- Se presenta a los hombres como desesperados por tener actividad sexual. Se refuerza estereotipos sexuales donde se exagera el interés sexual que tienen ellos. Ellos pierden la razón y se abandonan ante el

deseo sexual, mientras que la imagen de la mujer se purifica con la abstinencia y el rechazo, recordemos a Charo cuando le dice a Raúl “eso es en lo único que piensas, no te importa nada más que eso ¿no?”, o la mediatización de Fernanda, quien generalmente posterga la intensa demanda sexual que le expresa Joel.

- “Adelantito” y “Darle curso al expediente”, frases de connotación sexual que adaptan expresiones del ambiente laboral y de negocios y se refieren a una entrega por adelantado, el cumplimiento de un ofrecimiento, un expediente que tiene que cumplimentarse, o ejecutarse de todas maneras. De esta manera se simplifica y cosifica la experiencia sexual, al equipararla con procesos simples y sencillos de la dinámica burocrática y mercantil, presionando en el segundo caso: “darle curso al expediente” fuerza de obligada realización. Contiene una exigencia del varón hacia la mujer.

Joel dice “me tienes que cumplir porque estamos en nuestra luna de miel” a lo que Fernanda le responde que el amor no es una obligación y que si no quiere “chiquitingo”, pues no lo quiere. En este caso, se da el retruque desde la postura de autonomía femenina, a una idea generalizada acerca de la obligación que tendría la mujer de cumplir sí o sí, en el matrimonio, con los requerimientos sexuales de su pareja.

- “Así son todas las mujeres...cuando te dicen que no les gustas es porque se sienten inseguras”.

O mejor dicho las mujeres cuando dicen que no, es porque quieren decir que sí. Dicho popular del imaginario machista que descarta el rechazo de la mujer, aduciendo que su primera negativa es solamente parte de una estrategia femenina pero no su respuesta definitiva. Alienta las posibilidades de conquista del varón, al confiar en que la clave es su persistencia en el requerimiento amoroso, así haya sido inicialmente rechazado. Desde este enfoque, las mujeres generalmente serían ambiguas, poco directas y volubles, en su intención de “hacerse las difíciles” frente a los requerimientos amorosos del varón.

- “Habrá sido goleada” “¿Ya campeonaron?” u otras frases provenientes del argot futbolístico, deporte predominantemente masculino, que adquieren en este contexto, connotación sexual. También tienden a cosificar la expresión de la sexualidad en los términos de una experiencia futbolística en la que él es el protagonista principal, el ganador capaz de birlar todas las metas e ingresar al arco, figurativamente hablando.
- La frase de Joel: “me casé con Fernandita para que me entregue su flor”, y otras variantes son metáforas referidas a plantas y jardinería, son frases comunes que expresan el rol activo de ellos en la sexualidad, mientras que las mujeres solo “se entregan”. Está también intrínseca la diada: experiencia versus inocencia, así como la cosificación de esta inocencia en la virginidad, y la preciada consecución de esta por parte del varón, expresada a través de la metáfora “me entregue su flor”.

Por otra parte cualquier expresión sobre sexualidad en la mujer está mal vista. Lo correcto es el matrimonio, institución que legitima la práctica sexual de una pareja, tal como se expresa en este diálogo: Charo: por favor Raúl, no me voy a vivir contigo. Raúl: ¿por qué? Charo: no estamos casados. No sería correcto. (Cap. 592, bloque 1)

- “Chiquitingo” es una frase que acuñó el personaje de Joel Gonzales, que se hizo muy popular en las redes y medios de comunicación, y que se refiere a la posibilidad de tener un breve y rápido encuentro sexual con su pareja. Expresa en doble sentido la permanente demanda de sexo que hace este personaje a su pareja Fernanda. A pesar de su positiva aceptación por parte del público, esta expresión pícaro, es a la vez irónica porque denota una práctica sexual de corta duración.
- “Provecho tigre” le dice el encargado del hotel a Joel, cuando este ingresa con Fernanda a la habitación. En esta frase no solamente se da por descontado que él varón tiene que ser “un tigre” en la cama - metáfora que alude a la experiencia y buena performance sexual del varón - sino que invade el espacio personal de la pareja, justificada en

base a una compartida identidad masculina de dominio. Además le dice: “provecho” porque en el imaginario masculino, el que se servirá de ella es el varón. La metáfora con la comida es evidente.

- Otro concepto recurrente es el de la mujer vista como un plato de comida al calificarla de “lomazo” o como un “lomo fino” (Giovanna). Similar alusión culinaria se emplea para calificar a aquel que no sabe aprovechar la situación y que, sin embargo, obstaculiza, a ellos les corresponde el comentario: “no come ni deja comer” (escena en que Tito y Pepe hablan de la actitud de Jhonny).
- La animalización también se produce en la frase de Teresita “...ay para tal caso le hubieran puesto el burro”, juego de palabras de la ficha N° 9, cuando Teresita, con rostro sugerente, propone que en vez del apelativo “cucaracha” con el que se conoce a su nuevo pretendiente, le podrían llamar “burro”, justificando que se refiere a lo mal que habla. “Cucaracha” es un futbolista afroperuano, por ello, el doble sentido que contiene esta escena se cumple en alusión al estereotipo que asocia a las personas negras con sujetos de poca cultura, y por otra parte, bien dotados sexualmente.
- Con la frase “...pero eres hombrecito... y eso es suficiente para pensar mal”, Joel le hace el “pare” a Raúl, pareja sentimental de su madre, quien aplicadamente - escondiendo la prenda de lencería que le ha comprado a Charito- le promete que “respetará a su madre hasta que nos casemos” porque “el amor que yo siento por tu mamá es puro”.

Las ideas que subyacen a tal diálogo y que se refuerzan en la serie constantemente son las siguientes: los hombres siempre tienen ideas “pecaminosas”; existe una doble moral en todos, ya que mientras Raúl afirma una cosa en su discurso, con la mano esconde otra, y la antigua diada antagónica entre lo sexual y lo puro. Ellos son lo sexual, mientras ellas, lo puro.

- La alusión de la frase “yo siempre la he respetado” con la que Félix se presenta como el mejor pretendiente de Teresita ante don Gil, cuando le ofrece ser el “Salvador de la honra” de su hija. También es la de Raúl cuando le dice a Joel, sobre su madre, “la voy a respetar hasta el matrimonio”, en realidad están diciendo: que envueltos en una relación sentimental, el hombre no la conducirá a una relación sexual antes del matrimonio.

No deja de ser una curiosa expresión: “la voy a respetar hasta el matrimonio” y uno se pregunta: ¿y luego? Esta connotación del “respeto” reducida al campo de lo sexual es recurrente en la serie. No debe confundirse con el respeto a la persona en toda su dimensión: a su opinión, a su proceder o a la integridad de su cuerpo. No nada de eso. ¿Es que luego del matrimonio, ni esa reducida concepción del respeto, quedará en pie?

- “Una señorita de su casa, que se hace respetar, no viene a estas horas” le dice don Gilberto a Teresita. Las mujeres son de su casa, mientras los hombres son del mundo entero. Una señorita de su casa es una señorita respetable y honorable. No llega tarde, sabe por dónde se debe ir. Los espacios, los horarios, las normas, son distintas para hombres y para mujeres. Infringirlas puede costar a las mujeres la sanción de la crítica social.

7.3.3. Escenas clave representativas de los discursos de etnicidad y clase social

El discurso étnico, racial y de clase de la serie AFHS, cuarta temporada, es un discurso expreso, dado el tema que atraviesa la serie de inicio a fin, basada en el encuentro de dos familias de distinto origen social. Desde ese punto de vista, el tratamiento del tema es intencional. Es, sin embargo, un asunto que resulta muy delicado de abordar en un país como el nuestro, con una cultura predominantemente racista. El discurso racista está impreso en nuestro imaginario social. No dudamos

que hay gente que realmente hable y piense así como hablan algunos personajes de la serie como por ejemplo Bruno Maldini, o su hija Isabella, y que el público solamente vería esto como algo más de lo mismo.

La otra posibilidad es que con un discurso tan exageradamente racista, podríamos pensar que la intención de la serie podría ser ridiculizar el racismo y clasismo que estos personajes adinerados propugnan, al presentar una versión exagerada del mismo; sin embargo el asunto no queda ahí, también tendríamos que preguntarnos por qué razón los Gonzales son presentados de manera tan negativa.

Lo cierto es que las diatribas y expresiones exageradas de los Maldini y de los Gonzales, fundamentalmente cumplen con el rol de ser el recurso para el humor de la serie, mientras que actualizan una serie de asociaciones negativas y estereotipos acerca de los grupos sociales, que se exponen frente al público de chicos y grandes que miran el programa.

No sabemos cuál puede ser la interpretación de la heterogénea audiencia familiar que ve el programa, en el marco de diversas realidades e identidades.

Sobre este tema, Teun Van Dijk dice que “el racismo no es innato, las cogniciones sociales se adquieren y las acciones discriminatorias se aprenden” (1992) añade que para el caso de Europa “los grupos minoritarios tienden a caracterizarse por problemas, conflictos o amenazas”, para él la dominación necesita una legitimación continua que es frecuentemente discursiva y comunicativa, podríamos decir que las expresiones están cargadas de ideología.

Sobre el punto, Wilfredo Ardito (2014) se refiere a cómo funcionan los estereotipos negativos en el racismo, asociando la pertenencia étnica a que son ociosos, pobres, flojos, sucios, feos,

peligrosos y delincuentes. Discursos y asociaciones que nos permitiremos presentar en las escenas identificadas de la cuarta temporada de la serie AFHS.

Registro de las principales frases y situaciones identificadas

Manada de cholitos con sus pelos trinchudos

Bruno habla solo en el dormitorio de su expareja Franchesca.

Bruno: Fernandita casada con ese **marginal**, no lo puedo soportar. Pero qué clase de nietos me puede dar esta mocosa ¡Dios mío! una **manada de cholitos con sus pelos trinchudos, con cara de pez**, con los **mocos chorreándoles, con las manos sucias**, escupiendo sobre la mesa ¡qué asco! Ese joven Gonzales NUNCA va a ser de la familia.

Bruno está buscando en su closet algo que no encuentra.

Bruno: esto lo tengo que solucionar yo. Muerto el perro, se acabó la rabia. Ahhh por fin la encontré (y saca una carabina de dentro del closet).

Nº de Capítulo 590, bloque 5

El miedo más grande que tengo en mi vida es que mis nietos salgan cholitos

Bruno toca la puerta del dormitorio de Fernanda: ¿Fernandita?

Joel se esconde en el closet para evitar encontrarse con Bruno y escucha lo que Bruno habla a solas:

Bruno: Mi amor recapacita, este asunto de tu matrimonio es demasiado para mí. Si hablas con tu mamá, a lo mejor te voy a decir algo que tú ya sabes, que **el miedo más grande que tengo en mi vida es que mis nietos salgan cholitos, lo más probable es que salgan cholitos de todas maneras**.

Nº de Capítulo: 591, bloque 4

De gente de la sierra papá, gente de color oscuro, que viste rarito y habla como don Gilberto

Escena: Bruno se seca el sudor y le pregunta a Isabela: Que tú eres hija ¿de quién?

Isabella: **de gente de la sierra papá, gente de color oscuro, que viste rarito y habla como don Gilberto.**

Bruno: (murmura entredientes) ¡esa vieja desgraciada!

Capítulo 591, bloque 3

¿Tú me seguirías amando aunque yo fuera una cholita?

Isabela: quiero hacerte una pregunta ¿me seguirías amando aunque yo fuera una cholita?

Cosito (su novio): no te entiendo

Isabella: que si tú me seguirías amando aunque mi apellido fuera, no sé pues...Mamani?

Cosito la mira extrañado.

Cap. 594, bloque 1

Y ¿ese alguien es humano o porcino?

Ermelinda: tengo que salir un ratito.

Peter: motivo de salida.

Ermelinda: personal. Peter: ¿puedes ser más específica?

Ermelinda: tengo que encontrarme con alguien.

Peter: y ¿ese alguien es humano o porcino?

Ermelinda: es Silvestre, mi novio.

Peter: entonces tienes el permiso correspondiente para ver al porcino de tu novio.

Cap.634, bloque 4

Mírate, si tú eres blanca

Isabela habla sola en su cuarto: No puede ser verdad lo que dice doña Nelly, yo no puedo ser hija de unos provincianos.

Se va al espejo y dice: **pero mírate Isabela si tú eres blanca.**

Aparece en el espejo la imagen de ella vestida con pollera y grita.

Cap. 591, bloque 4

...porque son diferentes ¿no te das cuenta, o eres daltónica?

Bruno: Me vas a matar de un disgusto, **te prohíbo terminantemente que tengas hijos cholitos y trinchudos.**

Fernanda: Tendré los hijos que quiera tener nono, y ojalá me salgan con cara de p (iba a decir pez) digo con cara de muy parecidos a Joel.

Bruno: por favor con cara de pez no...

Fernanda: sí para que aprendas a querer a tus nietos con cara de cualquier color

Peter: no le provoques más.

Fernanda: nosotros nos queremos, por qué no nos dejan ser felices.

Bruno: **porque son diferentes, ¿no te das cuenta? O ¿eres daltónica?** (...) A donde nos va a llevar a esta juventud, juntar **una chica de sociedad** con este **mamarracho**.

Cap. 591, bloque 2

Antes de discriminar a alguien piensa en tus orígenes

Nelly a Isabella: usted es hija de un par de indios, de unos cholos, de ese tipo de gente que siempre despreciaste. La próxima vez que quieras humillar a alguien, piensa bien en tus orígenes.

Cap.590, bloque 4.

¡¡Van a convertir a Las Lomas, la zona más exclusiva de Lima en una gran invasión!!

Isabela (ya sola en su sala): Ay, no, **primero son dos, después son cuatro, que llegan con sus carpas y sus estereras**, esa es la consigna, van a convertir Las Lomas, la zona más exclusiva de Lima, en una gran invasión, oh mind.

Cap. 624

Nelly: Tengo todo el derecho de meter en mi casa a quien me dé la real y regalada gana.

Isabela: No, no lo tiene porque ya bastante tenemos con ustedes como para encima tener que soportar a esa pareja de indigentes que están convirtiendo a la zona más exclusiva de Lima en una sucursal del mercado central.

Cap. 624

Date tu lugar, tú eres un Rizo-Patrón

Leonardo explica a Isabela qué estaban haciendo abajo, que estaban aconsejando a Jhonny que está perdido en estas cosas del amor...

Leonardo: tú sabes cómo es esa edad...

Isabela: cosito, yo sé que tú tienes muy buen corazón, pero tienes que aprender a separar las cosas.

Leonardo: separar quiere decir, discriminar.

Isabela: no uses ese término. Esa palabra. ¡cosito, date tu lugar!

Leonardo: mi lugar es junto a ti.

Isabela: lo sé cosito, tú no eres un Gonzales. **Tú eres un RIZO-PATRÓN**, y cuando los Gonzales tienen un problema no es de tu incumbencia. A ver repite conmigo... Rizzo Paaatrrrronn.

El discurso de Bruno Maldini sobre la diversidad étnica

Bruno Maldini, representante en la ficción de una clase alta, discriminadora, clasista, elitista y racista, hasta el ridículo, expresa en extremo el rechazo rotundo que le produce Joel Gonzales, casado inconsultamente con su nieta Fernanda.

Es que no se trata solo de Joel, sino de todo lo que él representa: *“¡Dios mío! una **manada de cholitos con sus pelos trinchudos, con cara de pez, con los mocos chorreándoles, con las manos sucias, escupiendo sobre la mesa ¡qué asco!**”* Se trata del rechazo abierto al fenotipo racial de Joel “cholitos con sus pelos trinchudos” que es asociado arbitrariamente a los conceptos de suciedad “con las manos sucias, chorreándoles los mocos”, y a animalismo “con cara de pez” y “manada de cholitos”, expresando además un sentimiento de gran desprecio y rechazo: de asco y miedo, ante la inevitable “mezcla” que se producirá y que pondrá en jaque su idea de familia idealmente blanca.

Además de la asociación con lo animalesco: “manada”, “¿es humano o porcino?”, “pululan”, “el horrible niño con cara de pez”, la “culebrita andina”, también está presente la vinculación con lo inmoral, porque Joel además de todo lo anterior es “ese marginal”.

En otra escena Joel está en el cuarto de Fernanda y de repente ingresa Bruno a pedirle a su nieta que recapacite sobre el asunto de su matrimonio, pero no la encuentra. Joel se esconde en el closet para evitar encontrarse con Bruno y escucha lo que este habla a solas: **“el miedo más grande que tengo en mi vida es que mis nietos salgan cholitos, lo más probable es que salgan cholitos de todas maneras”**.



Bruno toca la puerta del dormitorio de Fernanda: ¿Fernandita? Mientras Joel, escondido en el closet, escucha las quejas de Bruno.

De “cara de cualquier color” a “cara color puerta” ¿cuánta distancia hay?

Bruno logra conversar con Fernandita sobre su sorpresivo matrimonio, y la trata de chantajear emocionalmente, diciéndole: “me vas a matar de un disgusto” y a continuación, autoritariamente, agrega: “te prohíbo terminantemente que tengas hijos cholitos y trinchudos”. A lo que Fernanda que no está dispuesta a ceder, le replica que debe aprender a querer a sus nietos “con cara de cualquier color”. Bruno le contesta que si no se da cuenta que los dos son diferentes, “¿o eres daltónica?”, le pregunta, centrando su rechazo a esa relación en las diferencias tan “inobjetables” como el diferente color de la piel, una evidencia que solo puede ignorarse debido a un defecto visual. Y agrega: “¡A dónde nos va a llevar esta juventud, juntar una chica de sociedad con este mamarracho!” completando la valoración negativa que asocia: cholito, trinchudo, con mamarracho.

En las redes sociales, un comentario discriminatorio se hizo viral y levantó la polémica y el rechazo, una joven se refirió a otra persona de manera despectiva con la desafortunada frase de: “una persona color puerta”. El fraseo de la escena que se ha narrado arriba no se distancia mucho de este comentario que se detiene en las diferencias que se expresan en el color de la piel.

Isabella Picasso Maldini y la verdad sobre su origen

El drama del reconocimiento de esta temporada es el que sucede cuando doña Nelly decide vengarse de Franchesca Maldini, por haberle quitado el marido a su hija, y contarle a Isabella, hija de Franchesca, toda la verdad sobre su origen. Nelly Gonzales le dice a Isabella: “usted es hija de un par de indios, de unos cholos, de ese tipo de gente que siempre despreciaste. La próxima vez que quieras humillar a alguien, piensa bien en tus orígenes”.

Isabella llega desconsolada a su casa y le pregunta a Bruno, su padre, si es verdad lo que Nelly le ha contado, si ella es hija de “*gente de la sierra papá,*

gente de color oscuro, que viste rarito y habla como don Gilberto". La respuesta de Bruno le deja muchas dudas, y su temor se acrecienta. Isabella pasa por una severa crisis de identidad, le pregunta a Leonardo, su pareja sentimental, si él estaría con alguien que se apellide "Mamani". Luego comienza a ver a toda su familia convertida en "paisanos" y hasta la imagen que ella misma reflejada en el espejo es la imagen de una paisana, y se espanta.

En su alucinación ve a toda su familia vestidos como paisanos tomando el desayuno. Los Maldini convertidos en paisanos se ven algo más alegres, pero estereotipados, de movimientos toscos, tienen la postura del cuerpo encorvado, los ademanes son bruscos, y el acento arrastrando la ese, haciendo reventar las erres, siempre bailando huaynito y con el rostro apretado, sacando para afuera la boca y frunciéndola.

Me casé porrrrr amorrrrrch

Fernanda: **me case con el Joel, me case porrr amorrrch mamay, y le pido que lo acepte y me lo resssschpete.**

Isabela ve a Fernanda de polleras y trenzas.

Cap. 591, bloque 5



Visión etnocéntrica de Isabella.

Para Isabella todas las siguientes palabras son equivalentes: andino, indígenas, cholos, provincianos, gente que habla rarito, que viste rarito, recogidos, provincianos motosos, gentuza, indigentes, esa gente que afea Las

Lomas, e invasores. No solo son conceptos equivalentes, sino que están asociados.

Los Maldini son todo lo contrario a eso. Son blancos, gente “decente” y de sociedad. Ella, Isabella, se dice a sí misma: “tú no puedes ser hija de provincianos. Pero mírate – repite, frente al espejo – si tú eres blanca” (Ficha Nº 6). Según esta visión capitalina equivocada, solo existiría gente blanca en Lima y no en provincias. Según ella la gente “bien” no se debe mezclar con la del pueblo, por eso le dice a Leonardo, su pareja: “Date tu lugar, tú no eres un Gonzales, tú eres un Rizo-Patrón”.

La gente como los Gonzales representan muchas amenazas, una de ellas es que poco a poco las Lomas, la zona “más exclusiva” de Lima, sea invadida con sus esteras, se afee y termine convertida en el mercado central.

Asociación negativa: Gonzales-pueblo-salvajismo-marginalidad-violencia

Los Gonzales y los Maldinis viven frente a frente, en un mismo barrio residencial, pero claramente representan a dos clases sociales distintas. Aunque la casa de los Maldini no es una gran residencial, y más allá que la característica distintivas de la casa de los Gonzales son sus paredes sin tarrajear, la mayor diferencia se encuentra en los atributos sociales de ambos clanes familiares.

Digamos que mientras los Gonzales son el pueblo, la clase popular de manera extensiva: una familia provinciana asentada en la capital; los Maldini son los “pitucos”, limeños, de ascendencia italiana, con carro y mayordomo incluido.

Los Maldini con una riqueza asegurada proveniente de su principal negocio “La constructora” podrían simbolizar el boom de la construcción en nuestro país; mientras que la economía de los Gonzales se mantiene a duras penas mediante los pequeños negocios que emprenden sus integrantes: una bodeguita, un microbús, y ventas independientes en provincias. Ellos son *Al fondo hay sitio*, frase llamadora del informal transporte limeño.

Pero mientras a la familia Maldini se le puede tildar de actitudes discriminadoras y elitistas -sobre todo de los miembros adultos de la familia-, parece ser que la familia Gonzales atrajo hacia sí los adjetivos menos constructivos de la sociedad. Veamos por qué.

En los primeros capítulos, la pradera se enciende, Teresita ha sido abandonada en el altar por Marianito, quien a una sola voz de Franchesca, sale corriendo de la iglesia y escapa con ella, Franchesca, la mujer a quien ama verdaderamente. La familia Gonzales, toda, herida a muerte por este arrebato, clama venganza. Todo el resentimiento por tantos años contenido por doña Nelly contra los Maldini, y en especial contra Franchesca, sale a flote. Doña Nelly siempre culpó a Franchesca de haberle arrebatado con malas artes, la fortuna que ya sentía suya. Fortuna que doña Nelly esperaba recibir del padre de Franchesca, debido al cariño que este guardaba al primer esposo de Nelly, quien fue un leal trabajador del patriarca Maldini, cariño que con seguridad iba a ser trasladado a su vástago, el hijo que Nelly llevaba en su vientre.

Frente a esta amenaza, Franchesca, quien no podía concebir, y Bruno, su esposo, se apoderan con engaños de una bebe, y la presentan como su hija recién nacida a su padre, recuperando de esta manera, la atención del patriarca Maldini, quien vuelve su mirada a su “legítima” heredera: Isabella. La niña robada a una sencilla pareja de la sierra: los Pampañaupa.

La violencia, de esta manera, se instala en los primeros capítulos de la serie en la forma de una cacería de brujas. Los Gonzales claman venganza contra los Maldini, y emprenden una serie de acciones que vemos a continuación, propia de la turba, el apaleamiento en masa, las pañoletas en la nuca y el fuego atizado.

¡¡Vamos a quemar la casa de los Maldini!!

Félix le pregunta cómo está ella (por Teresita) y Tito le responde pensando que se refiere a Doña Nelly.

Tito: ¡¡Hecha un demonio!! **¡¡Vamos a quemar la casa de los Maldini!** (está llevando unas galoneras para comprar Kerosene).

Capítulo 588, bloque 3

¡Muerte a la Francisca!

En casa de los Maldini, Bruno se da cuenta que hay bulla afuera. Se entera que son los Gonzales, y se burla de Franchesca. Ahí está pues le dice, afronta las consecuencias.

Tito y Pepe: aquí está el fuego doña Nelly.

Teresa: ¡Muerte a Francisca!.



Teresa: Muerte por hacerme sufrir.

Dentro de la casa Maldini se escuchan las voces de afuera: venganza...

Cap. 593, bloque 5

¿Metáfora? Es pura violencia en una serie cómica, y es además, la marca Gonzales. Ellos son una amenaza. Para los Maldini ya no se trata de cuidar el ornato simplemente...aquí se trata de salvar el pellejo, porque los Gonzales son unos “salvajes”.

No papá esos son unos salvajes, no van a entender razones

Isabella entra asustada a su casa: “nos quieren matar, tenemos que irnos de acá”.

Bruno Maldini: por qué ¿acaso hemos hecho algo malo? Aquí la única culpable es Franchesca. Isabella le contesta: **No papá esos son unos salvajes**, no van a entender razones (...) tengo miedo, tengo miedo.

Abuelo Bruno le dice: si esto es así aceptaremos nuestro destino con dignidad, DIGNIDAD.

Cap.588, bloque 2

¡Vamos a quemar a la bruja!

Franchesca entra a su casa muerta de miedo. En la calle están todos los Gonzales.

En la calle

Nelly: **vamos a quemar a la bruja.**

Todos: SIIIIII

Tere: esa vieja mala tiene que sufrir tanto como sufrí yo.

Todos: SIIIIIII

Tito: tengo listo el kerosene, usted dirá.

Nelly: traigan todo...hoy es el día de nuestra venganza.

Cap. 593, bloque 5

¿Cualquier parecido con la Santa inquisición...? Se puede ir disipando porque se trata de una serie cómica¹⁷.

La violencia como un rasgo de identidad. Los Gonzales encarnan el comportamiento de la patota, la cuadra, la “family”, el clan. En este círculo social la regla es: Todos a una y una para todos. Nos definimos por oposición. Todos juntos, y no se aceptan disidencias. La moral de la patota: me tocas a mí y tocas a todos, que se puede trasladar cómodamente al grupo lumpenescos o a los arrebatos en masa.

-“Yo por mi cuñada: mato”. -“Ella habla como toda una Gonzales”

Los Gonzales persiguen a Pendeivis que ha logrado escapar en su carro, y le gritan: Pendeivis regresa, **cobarde, inmundicia, regresa basura.**

Reina: por si no sabes yo por mis hijos, por mi cuñada, mato.

Lucho: ya Reina, cálmate.

Reina: es que me da cólera estas cosas. Como es posible que le hagan eso a mi cuñadita linda

Tere: **Que linda mi cuñadita** como me defiende.

(...)

Reina: tenemos que concentrar **indignación contra esos pitucos**, porque yo cuando tocan a mi familia no respondo de mis actos...

¹⁷ En otros capítulos de la serie, se han presentado escenas de violencia, que han sido ignoradas por los demás personajes. Por ejemplo, Tito dice algo inapropiado, Nelly se lo lleva fuera de escena, se escuchan golpes, sale Tito, despeinado, y dice que no ha pasado nada. En otra escena, el mayordomo Peter, golpea insistentemente a Mariano, quien está sentado en un sofá en la terraza, Mariano no reacciona, y recibe golpe tras golpe, pero cuando llega Franchesca el único reclamo que hace Mariano sobre el comportamiento violento de Peter es que su mayordomo no tiene buenos modales.

Pepe: la Reina **habla como toda una Gonzales.**

Todos: Sí, sí, sí

Cap. 594, bloque

Y la sanción cae para los que no siguen el camino de la violencia.

Haciendo lo que tú te negaste a hacer, ¡fueron a linchar a Mariano Pendeivis!

Llega Charito y pregunta: ¿dónde están todos? y Nelly le enrostra que ella no ha apoyado a su familia.

Nelly: Haciendo lo que tú te negaste a hacer, fueron **a linchar** a Mariano Pendeivis.

Charito (disculpándose): yo estaba en el baño...

Nelly: pero tú te mantuviste al margen.

Charito: señora Nelly, le juro.

Nelly: no jures en vano que eso es pecado.

Cap. 594, bloque 2.

Luego de consumir su venganza y hacer huir a los Maldini de las Lomas, Nelly se ve resarcida y lo sucedido es para celebrarlo con fuegos artificiales a la usanza tradicional de su tierra.

Nelly: Te destruí como te merecías. Pero siempre tendrás un lugar aquí en mi corazón, mi querida enemiga.



El baile y los cajones de cerveza no se dejan esperar. No hay reglas, ni control, ni cuidado del bien común (la calle), la juerga es hasta las últimas consecuencias. Abandonados a su fiesta patronal: el desenfreno y el caos final dejan las calles de Las Lomas hechas un desperdicio.

La calle es un desperdicio. Las chelas vacías tiradas por doquier, los hombres ojerosos y borrachos (Así quedo la calle luego que los serenos llegaron a decirles que se acabó la fiesta por la queja de los vecinos y que las Lomas es una zona residencial.)

A instancias de los serenos, Félix convence a Nelly para que pasen a la casa.

Nelly sale a recoger a Teresa que está tirada en la vereda



Cap. 595, bloque 3

Los Gonzales, además de marginales, violentos y salvajes, son presentados como holgazanes, se sientan a la mesa y esperan que todo se lo haga Charito. En la casa Maldini sucede algo similar, pero con otra significación, ya que en esta otra familia, sus integrantes tampoco hacen nada, no trabajan, ni hacen tareas domésticas, y es Peter y/o la trabajadora del hogar, quienes les sirven el desayuno, ponen la mesa, etc. sin embargo, esta característica pasa desapercibida, no se acentúa como sí sucede en el caso de los Gonzales.

Por otra parte, los Gonzales son ajenos a la “modernidad”. Una seguidilla de capítulos se detuvo en presentar cómo descubrían los Gonzales las increíbles ventajas que les puede proporcionar una ducha eléctrica, aparato que por fin pudo convencerlos de las bondades de tomarse un baño diario. Los Gonzales entonces están fuera de la “modernidad” que puede ofrecer una ducha eléctrica, pero también son presentados como sucios y desaseados.

Nadie vive en ese tugurio

La vendedora justifica la presencia de Pepe y Tito echándose agua con una manguera, precisamente al frente de la Casa Maldini, que se encuentra en venta, diciéndole a los posibles compradores que son los obreros, y que próximamente ahí habrá un edificio.

Compradora: pero esa gente no va a querer irse ¿habrá que sacarlos de acá?

Vendedora: yo les aseguro que nadie, nadie vive en ese tugurio.

En eso sale doña Nelly: oye ya, ya, ya.. Basta con esa manguera. ¡No llega el agua a la ducha!

Tito: que falta de confianza doña Nelly acá nomas puede remojar sus callos.

Cap. 595, Bloque 1

La vivienda de los Gonzales puede ser considerada por los Maldini y sus amigos como un tugurio por haberse quedado con las paredes sin tarrajear, sin embargo, para los Gonzales es el chalet anhelado, sobre todo, luego que Lucho construyó el segundo piso.

Algunas situaciones reflejan la condición de hacinamiento que viven, prácticamente tres familias y casi cuatro si asumimos que Pepe y Tito también constituyen una unidad independiente, todos habitando una vivienda de un solo baño.

Los Gonzales, el baño y el abuelo.

Se oye un disparo y Don Gil que está sentado en el wáter, dice: no debí comer frejoles.

Cap. 590, bloque 5



Está Joel, esperando entrar al baño, en su silla de ruedas (Joel ha sufrido un accidente). Se escucha tras la puerta del baño jalar para hacer pasar el agua de la taza. Joel pone cara de asco. Sale el abuelo, soplando y cerrando la puerta.

Abuelo: Ah Joelito el baño es todo suyo (lo invita a pasar al baño, sonriendo) Es conforme como diría un notario.

Joel: pero no seas malo pues abuelo, después de que tú lo has usado. Ta bien que me sienta mal, pero tampoco me quiero suicidar.

Don Gil: Estoy cansado de esas mofas a mi salud estomacal ¿ah?

Joel: con la boca abierta todavía me has agarrado...

Ya abuelo discúlpame. Es que me siento un poco mal...

Capítulo 773, bloque 2

Otra diferencia en el tratamiento de la vida de cada una de estas dos familias es el que se refiere, por ejemplo, al uso y disponibilidad de los servicios higiénicos. Estas escenas son recurrentes en la vida de los Gonzales, pero nunca se presentan en la vida de los Maldini.

Es común ver a los Gonzales, todos desgredados, con su toalla al hombro, su papel higiénico o jabón, haciendo cola por las mañanas para entrar al baño.

Las anécdotas del abuelo en el baño y sus problemas gástricos, son bastante reiterativas y elocuentes.

En otro capítulo la familia Gonzales toda es invitada a la casa de un exenamorado de Charito, que es médico, y tiene una casa muy bonita, con piscina y todo. Reina que añora tener su baño propio, queda sorprendida por el baño de esta mansión, prendada de él y de todos sus accesorios, se encierra ahí, y se niega a salir.

Pareciera una metáfora cruel que desnuda la precariedad y carencia de servicios básicos de la mayoría de la población, y el hacinamiento como parte de nuestra realidad habitacional.

Pero en todo caso, la imagen negativa de los Gonzales es completa. Muy a pesar que uno de los hilos conductores de esta temporada es la sanción moral y judicial que recibirá Franchesca por el crimen cometido al descubrirse, al final de esta temporada, el robo de una niña, su “hija” Isabella, sucedido hace 40 años.

CONCLUSIONES

- 1) La serie utiliza predominantemente estereotipos de género tradicionales en la construcción de sus personajes y sus discursos. Tales estereotipos se manifiestan en los roles y espacios diferenciados que asigna a hombres y a mujeres, en lo que se dicen sus personajes, y en las escenas que recrean.
- 2) La propuesta de roles de género en esta ficción es predominantemente tradicional. Las mujeres son amas de casa, dependientes, mientras que los hombres cumplen un papel productivo fuera del hogar, al desempeñarse en actividades económicas y laborales en el espacio público y encargarse de manera principal de la manutención del hogar. Solo en pocos casos ellas realizan actividades económicas fuera del hogar, complementarias a la economía del hogar, pero en actividades tradicionalmente consideradas como femeninas: la cocina. La única mujer que podría tener un papel preponderante en el ambiente empresarial, Franchesca, delegó la gerencia en manos de su exyerno.
- 3) Aunque las mujeres cumplen aparentemente un rol dominante en la serie, su dominio se da en el ámbito familiar, y sus principales recursos son los afectos, las rencillas, las intrigas y conflictos. Las dos matronas antagonicas que lideran ambas familias, encarnan liderazgos negativos: son maestras de la manipulación, el chantaje sentimental, y la inmoralidad.
- 4) En el terreno del discurso no estamos mejor. Las mujeres son las receptoras de tres veces más el número de adjetivos negativos que los hombres. También son ellas quienes profieren el mayor número de adjetivos dirigidos hacia otra mujer, apareciendo como dominadas por grandes conflictos intragénero. Esto potencia su imagen negativa porque

- 5) sus actitudes las describen como envidiosas, conflictivas, manipuladoras, pleitistas, poco solidarias, infantiles y malas.
- 6) Los adjetivos descalificadores que reciben ellas aluden a su edad, su manera de vestirse, su apariencia física o su manera de ser; a su lugar en la jerarquía social y/o valoración; y por cuestiones referidas a su rol sexual.

Los temas de edad, apariencia física y manera de ser van asociados a lo que, debido a estereotipos sociales de género, son los atributos obligados y mejor valorados en las mujeres: belleza física, dedicado arreglo personal, juventud y encontrarse en edad reproductiva. Otro grupo importante de adjetivos tiene que ver con un pensamiento que asocia lo femenino, con la tentación y el pecado, asignando a la mujer una sexualidad negativa, y todo lo que puede girar alrededor: traición y trampa.

- 7) A diferencia de las mujeres, los hombres reciben más adjetivos descalificadores atendiendo a su capacidad de lograr cosas o no, fracasar o ganar. Esta característica de los adjetivos calificativos dirigidos a los hombres también responde a los estereotipos de género, al atribuir a los varones, los roles activos, hacedores del espacio público: profesionales, principales proveedores, y quienes deben lograr el éxito social generado por el trabajo.
- 8) Los estereotipos de género que se recrean en la serie, repiten y actualizan antiguos esquemas y patrones comunes, donde el hombre es el protector a ultranza, y la mujer depositaria de esta protección, no solicitada. Así, el hombre cumple con el rol asignado como cuidador de la “honra” femenina, manto protector que se desplaza a las mujeres dentro de su ámbito familiar y afectivo: hija, hermana, nieta, sobrina, madre, pareja, etc. y es el responsable de que otro hombre la “sepa respetar”, entiéndase, que no se aproveche de ella. El hombre controla

la sexualidad femenina, y asume cualquier ruptura de este control como una afrenta contra su propio honor.

- 9) El valor de la virginidad femenina se expresa a través de metáforas como “me entregue su flor” como un bien anhelado por el varón. Mientras que la vida de la mujer está centrada en lograr el matrimonio anhelado; para ella, el día de su matrimonio debe ser el más importante de su vida.
- 10) Ellas esperan que los varones les den “su lugar”, ya que ellas necesitan ser reconocidas por ellos, cumpliéndose otro de los indicadores de sexismo señalados en la *Guía de intervención ante publicidad sexista*: son los varones quienes definen lo que las mujeres son y valen, son ellos quienes declaran las cualidades femeninas y quienes las gratifican.
- 11) Cumpliéndose con esta regla sexista: en la serie son las mujeres quienes son calificadas como bonitas o como feas, por los hombres, pero esto mismo no les sucede a los hombres, con la única excepción de Joel, “el horrible niño cara de pez”, en cuyo caso tal alusión más bien apunta hacia un señalamiento étnico.
- 12) La asignación de atributos y roles diferenciados para hombres y mujeres se cumple bajo el esquema tradicional de hombres autónomos y mujeres dependientes que trasladado a los más jóvenes, resulta en las diferenciadas expectativas de Reina respecto a su hija y a su hijo, en base a su sexo: el varoncito es la promesa de progreso familiar a través del estudio, mientras que la mujercita, solo requiere ser bonita para lograr lo que quiera: un matrimonio ideal.
- 13) Frente al tema de la sexualidad la diferenciación es mucho más acentuada, así Joel le dice a Fernanda, quien rechaza la intensidad de sus requerimientos sexuales: “es que los hombres pensamos diferente a las mujeres”. De esta manera se representa a los hombres apremiados por una sexualidad que emerge sin control, mientras que a las mujeres

se les representa como personas sin interés en su propia satisfacción sexual.

- 14) La serie apuesta por conectar con la audiencia a partir de un lenguaje en doble sentido, donde el tema sexual se presenta a través de construcciones metafóricas ya sea relacionadas con el fútbol, la jardinería, la comida, o con el reino animal, cosificándola. Estas metáforas expresan el rol activo de ellos en la sexualidad, mientras que las mujeres solo “se entregan”. Está también intrínseca la diada: experiencia versus inocencia, así como la cosificación de esta inocencia en la virginidad, y lapreciada consecución de esta por parte del varón, expresada a través de la metáfora “me entregue su flor”.

Otro concepto recurrente es el de la mujer vista como un plato de comida al calificarla de “lomazo” o como un “lomo fino”, o la expresión: “provecho”, ofrecida por un hombre a otro, cuando ha logrado una conquista, ya que en el imaginario masculino, el que se servirá de ella es el varón. La metáfora con la comida es evidente.

- 15) Todo lo dicho expresan que los estereotipos de género con que se construyen los discursos en la serie son predominantemente sexistas, es decir, se da prioridad a un sexo, discriminando o degradando al otro. Sin que ello no signifique que de manera aislada estén presentes algunos discursos sobre autonomía de la mujer, más acordes con el cambio de patrones culturales en los tiempos actuales.
- 16) Los contenidos sexistas y racistas son utilizados para disparar el humor de la serie, humor que incluye el doble sentido, sin percatarse que el horario de transmisión de la serie es un horario de protección al menor.
- 17) Otro estereotipo de género común es el que dice que *cuando las mujeres dicen que no, es porque quieren decir que sí*. Dicho popular del imaginario machista que descarta el rechazo de la mujer, aduciendo que

su primera negativa es solamente parte de una estrategia femenina pero no su respuesta definitiva. Desde este enfoque, las mujeres generalmente serían ambiguas, poco directas y volubles, en su intención de “hacerse las difíciles” frente a los requerimientos amorosos del varón.

- 18) En el trasfondo lo que queda claro es que cualquier expresión sobre sexualidad en la mujer está mal vista. Mientras que los hombres siempre tienen ideas “pecaminosas”; las mujeres buenas no. Lo correcto es el matrimonio como se expresa en este diálogo: *Charo: por favor Raúl, no me voy a vivir contigo. Raúl: ¿por qué? Charo: no estamos casados. No sería correcto. (Cap. 592, bloque 1)*

Se reactualiza la antigua diada antagónica entre lo sexual y lo puro. Ellos, lo sexual; ellas, lo puro. O por lo menos es lo que se espera de ellas, ya que existe una exigencia social acerca de su castidad.: *“Una señorita de su casa, que se hace respetar, no viene a estas horas”*.

- 19) El guion y la construcción de personajes se ha elaborado desde el punto de vista masculino, con todo el sesgo que aquello pueda significar. Se pone en escena para el humor todo un paquete de estereotipos de género ¿Es la intención cuestionarlos? No parece. Es sobre todo, un material que el equipo aprovecha para desarrollar los contenidos de la serie.

- 20) Otra de las variables desarrolladas en este análisis ha sido la de identificar en la serie, estereotipos étnicos, raciales y sociales. Como sabemos en Las Lomas, barrio residencial de Lima, se encuentran dos familias diametralmente opuestas. Los Maldini y los Gonzales. Los primeros expresan un discurso racista y discriminador llevado al extremo, tan exagerado que resulta ridículo. Pero es cuestión de matices y de percepción del telespectador. Hasta qué punto este discurso pueda servir para que se cuestionen estos conceptos o más bien para que se

renueven y confirmen es algo que solamente se podría descubrir mediante un estudio cualitativo.

- 21) Así, estos estereotipos raciales se expresan en lo siguiente: ante la posibilidad de la unión entre Fernanda, la chica de clase alta, y Joel, el chico de extracción popular, la familia expresa un rechazo abierto a esta posibilidad centrándose en el fenotipo racial de Joel. El abuelo se queja ante la amenaza de que su nieta pueda darle unos: “cholitos con sus pelos trinchudos”. Además el fenotipo racial de Joel es asociado arbitrariamente a los conceptos de suciedad: “con las manos sucias, chorreándoles los mocos”, y a animalismo: “con cara de pez” y “manada de cholitos”, expresando también un sentimiento de gran desprecio y rechazo: de asco y miedo, ante la inevitable “mezcla” que se producirá y que pondrá en jaque su ideal de familia blanca.
- 22) En la serie, los Gonzales están asociados no solamente a lo andino, la suciedad, la pobreza de recursos, sino también a lo salvaje y lo marginal, o lo que es igual: fuera de la Ley. Lo irónico es que al final de la serie se verá que quien estaba realmente fuera de la Ley, era la matriarca de Los Maldini, Franchesca, quien por haber robado a una niña, que luego adoptó como su hija (Isabella) es denunciada por los verdaderos padres de la niña y llevada a la cárcel.
- 23) Sin embargo, son los Gonzales quienes a lo largo del guion, atraen tras de sí una carga de atributos negativos: ellos son holgazanes, sucios, salvajes y violentos. Todo esto aparece asociado a lo andino, a la provincia. Sus allegados, por ejemplo los Pampañaupas, también son objeto de peores adjetivos negativos por parte de los Maldini, como: pobres, indigentes, provincianos motosos, su presencia afea Las Lomas, invasores, entre otros. Se expresa el rechazo a lo andino, al color oscuro de la piel, a esa manera diferente de hablar.
- 24) Lo provinciano se asocia exclusivamente a lo andino, y ambas cosas a la pobreza, poco dominio del castellano, a la fealdad, a las esteras y a la

invasión. Así lo provinciano se presenta de manera estereotipada, son sujetos de movimientos toscos, siempre seseando, siempre alegres, bailando huayno. Se parte de una visión capitalina del Perú.

- 25) Los Maldini, representantes de la clase “aristocrática” y los Gonzales, de la clase popular, conforman juntos una escindida sociedad peruana, sobre la cual la serie AFHS desarrolla una propuesta cargada de contenidos estereotipados hacia ambos lados, de los que se sirve para el desarrollo de su humor característico.
- 26) Otra de las características observadas es la forma en que se aborda la violencia, porque no solo es la que utiliza como un recurso común de humor, el clásico tortazo. En este caso, algunas escenas han presentado una violencia que se acepta con resignación y olvido. El personaje golpeado, decide pasarlo por alto, es como si lo ignorara la misma trama, hasta hacer parecer que el tremendo golpe que dio en realidad no causó el daño calculado, lo que estaría expresando una idiosincrasia con una alta tolerancia a la violencia.
- 27) La violencia no solamente se presenta como un hecho de carácter individual y correspondiente a la interacción personal; en los capítulos examinados, se han incorporado imágenes de la trifulca colectiva, la barra brava y la matonería contratada, como expresión del salvajismo urbano de los Gonzales: el pañuelo amarrado a la cabeza, palos, llantas y gasolina, atizando un linchamiento en grupo. Tal vez, la intención sea que nos vayamos acostumbrando a ello.

RECOMENDACIONES

- Los equipos de guionistas no debieran estar conformados exclusivamente por hombres, para evitar que el producto final resulte sesgado hacia un punto de vista androcéntrico, cargado de una sensibilidad y concepción muy masculinizada.
- Un equipo mixto podría equilibrar la balanza, tomando en cuenta que las historias tienen otro revés, enriqueciéndose con una diferente sensibilidad y posición ante las situaciones que planteadas en la serie.
- Aunque, parecería contener una crítica social a la diferencia de clases, el tratamiento de la serie opta en la mayoría de los casos por acentuar rasgos negativos más de un lado (el popular, andino) que del otro (urbano, adinerado), reforzando estereotipos que resultarían negativos y discriminadores para una buena parte de la audiencia. Se recomienda tener un enfoque intercultural en producciones nacionales que abordan centralmente el choque de culturas.
- La serie ensaya un humor basado en estereotipos de género, raciales y clasistas como los mencionados, que enmascaran discriminación y tienden a reavivar una cultura tradicional, expresada en el discurso de los personajes. Se recomienda ensayar otro tipo de humor que no utilice de manera facilista, estos estereotipos.
- El tratamiento de las expresiones y discursos sexuales en doble sentido son sexistas porque discriminan a la mujer y propician la violencia, a tenerlo en cuenta en una sociedad como la nuestra con una alta incidencia de feminicidios y violencia contra la mujer.

- Respetar el horario de protección al menor, lo que implicaría cambiar diálogos y guiones con contenidos sexuales, que abordan la sexualidad desde estereotipos sexistas.
- Analizar los discursos de las producciones de la tv nacional, desde un enfoque de género podría ser la oportunidad para entregar un mensaje más equilibrado, y avanzar hacia puntos de vista más modernos, dejando atrás producciones que se han caracterizado por presentar a la mujer desempeñándose solamente en roles tradicionales.
- Examinar los modelos de mujer y de hombre que plantean, reconociendo que hoy en día, conviven propuestas mixtas en los estilos de vida, en los cuales frente a una sociedad tradicional surgen espacios donde priman las relaciones de género igualitarias, donde las mujeres no solo cumplen un rol tradicional, sino que conquistan el mundo público a través de su trabajo, y tienen grandes retos, que no se circunscriben al mundo doméstico o del cuidado.
- Examinar el lenguaje adjetivado utilizado para generar humor, porque generalmente contiene una carga discriminadora y sexista que se dirige principalmente a calificar negativamente a la mujer, no valorando su aporte ni su capacidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A.C.S. CALANDRIA

- 2005 *Mujer y medios de comunicación: por una oferta de calidad y equidad.* Lima. Centro de competencia en comunicación para América Latina.

ADRIANZÉN, Eduardo

- 2001 *Las Telenovelas cómo se ven y cómo se escriben.* Lima. Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto de Estudios Internacionales, Fondo Editorial.

AGOSTA, María Inés

- 2012 *Tiempo dramático y tiempo de la ficción en la sitcom. El caso de Friends (1994-2004). Tesis de Licenciatura en letras. Facultad de Filosofía en letras. Universidad Católica Argentina. Departamento de Letras.* Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/tesis/tiempo-dramatico-ficcion-sitcom.pdf>

ARDITO, Wilfredo

- 2014 *Consultoría estereotipos y discriminación en la televisión peruana.* Lima. ConcorTV.

BOURDIEU, Pierre

- 1997 *Sobre la televisión.* Barcelona. Editorial Anagrama.

BUONANNO, Milly

- 1999 *El drama televisivo, identidad y contenidos sociales.* España. Editorial Gedisa, Primera edición

CORTÉS LAHERA, Joel Ángel

- 1999 *La estrategia de la seducción. La programación en la neotelevisión.* Pamplona, España. Ediciones Universidad de Navarra, S.A.

DE BARBIERI, M. Teresita

- 1995 "Certezas y malos entendidos sobre la categoría género", en Estudios Básicos sobre Derechos Humanos IV, Instituto Interamericano de Derechos Humanos, Serie Estudios de Derechos Humanos, San José, 1995, pp.47-84.

ESCUDERO, Lucrecia

- 1997 "El secreto como motor narrativo", en Eliseo Veron y Lucrecia Escudero (comp.). *Telenovela, ficción popular y mutaciones culturales.* Barcelona. Editorial Gedisa. S.A., 73-85.

GUBERN, Roman

- 2000 *El eros electrónico.* Madrid, España. Grupo Santillana.

GUBERN, Roman

- 1997 "Fabulación audiovisual y mitogenia", en Eliseo Veron y Lucrecia Escudero (comp.). *Telenovela, ficción popular y mutaciones culturales.* Barcelona. Editorial Gedisa. S.A., pp.29-35

HERRERA, Gioconda [y] RODRIGUEZ, Lily

- 1xxx "Masculinidad y equidad de género: desafíos para el campo del desarrollo y la salud sexual y reproductiva", en pdf p.157-178

HEVIA, Julio

- 1988 *El limeño como estereotipo.* Hevia 1988, p.6-8

INEI *Dirección Técnica de Demografía e Indicadores Sociales*
 2010 *Perú, tipos y ciclos de vida de las familias*. Lima, segunda edición.

INSTITUTO DE LA MUJER de España

2008 *Guía de intervención ante la publicidad sexista*. Madrid, España.

LÓPEZ PUMAREJO, Tomás.

1987 *Aproximación a la telenovela*. Madrid. Ediciones Cátedra.

MARTÍN-BARBERO, J. [y] G.REY

1999 *Los ejercicios del ver. Hegemonía audiovisual y ficción televisiva*.
 Primera edición, Editorial Gedisa. S.A.

MARTÍN-BARBERO, Jesús

2002 *Oficio de cartógrafo*. Travesía latinoamericana. Fondo de Cultura
 Económica, 1era edición.

MARTÍN-BARBERO, J.

1995 *De los medios a las mediaciones*. Barcelona. Gustavo Gili.

MARTÍN-BARBERO, J. [y] MUÑOZ, Sonia

1992 *Televisión y melodrama: géneros y lecturas de la telenovela en
 Colombia*. Bogotá. Tercer mundo editores.

MAZZOTI, Nora

1996 *La industria de la telenovela. La producción de ficción en América
 Latina*. Argentina. Editorial Paidós.

MIMP, Dirección General de la Mujer

- 2012 *Orientaciones para transversalizar el enfoque de género en las políticas públicas*. Segunda edición. Lima.

MONSIVAIS, Carlos

- 2002 "El melodrama: 'No te vayas, mi amor, que es inmoral llorar a solas'", en Herlinghaus Hermann (ed). *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, pp. 105-124.

MORLEY, David

- 1996 *Televisión, audiencias y estudios culturales*. Buenos Aires. Amorrortu editores.

MUÑIZ, Sodré

- 1997 "Telenovela y novela familiar", en Eliseo Veron y Lucrecia Escudero (comp.). *Telenovela, ficción popular y mutaciones culturales*. Barcelona. Editorial Gedisa. S.A., pp. 37-49.

MUÑOZ, Sonia

- 1992 "Mundos de vida y modos de ver", en Jesús Martín-Barbero (comp.). *Televisión y melodrama*. Bogotá. Tercer mundo editores. pp.233-298.

RUBIN, Gayle

- 1986 *El Tráfico de Mujeres: notas sobre la "economía política" del sexo*. Nueva Antropología, Vol. VIII, N  30, México.

RUIZ BRAVO, Patricia

- 1999 "Una aproximación al concepto de género" en Defensoría del Pueblo, Sobre género, derecho y discriminación. PUCP-DP.

131.ss Lectura incluida en “*Género*” de Jenny Junco Supa y María Isabel Rosas Ballinas, editado en el 2007.

STEIMBERG, Oscar

- 1997 “Estilo contemporáneo y desarticulación narrativa. Nuevo presente, nuevos pasados de la telenovela”, en Eliseo Veron y Lucrecia Escudero (comp.). *Telenovela, ficción popular y mutaciones culturales*. Barcelona. Editorial Gedisa. S.A., pp.29-35.

TENOCH CID JURADO, Alfredo

- 2008 *El rostro y la construcción de la comicidad en la comedia situacional*. pp. 131 -149.

VARGAS CUNO, Mery

- 2011 *Análisis cualitativo de la programación que trasmite la televisión de señal abierta en la ciudad de Lima*. Lima. Informe para ConcorTV.

VASSALLO DE LOPES, María Immacolata

- 1977 “Exploraciones metodológicas en un estudio de recepción de telenovela. Universidad de Guadalajara” en *Revista Comunicación y Sociedad*, núm 29, pp 161-177

VERÓN, Eliseo [y] ESCUDERO, Lucrecia comp.

- 1997 *Telenovela Ficción Popular y Mutaciones Culturales*. Barcelona, Primera edición, Editorial Gedisa. S.A.

VÍLCHEZ, Lorenzo

- 1997 “La fuerza de los sentimientos”, en Eliseo Veron y Lucrecia Escudero (comp.). *Telenovela, ficción popular y mutaciones culturales*. Barcelona. Editorial Gedisa. S.A., pp.51-62.

Artículos de prensa:

BRUCE, Jorge

- 2009 “Orientalismo”, en *La República*, 8 de junio, p. en:
<http://desdelamazonialoretana.blogspot.com/2009/06/orientalismo-por-jorge-bruce.html>

VIVAS, Fernando

- 2001 “Ahora la audiencia tiene más para elegir”, en *El Comercio*, 26 diciembre de 2010.

ANEXOS

ANEXO 1: RELACIÓN DE ADJETIVOS CALIFICATIVOS NEGATIVOS DIRIGIDOS A MUJERES

Frases que contienen adjetivos calificativos	Quién lo dijo	Refiriéndose a quien	Capítulo
Charo por más que le dije viene hecha un mamarracho	Doña Nelly	Charito	588, bloque 1
Te gané, te gané, la fea se va a casar antes que tú	Mía	A sí misma	588, bloque 2
Maldita sea Franchesca	Bruno	Sobre Franchesca a Isabella	588, bloque 2
Aquí la única culpable es Franchesca	Bruno	Sobre Franchesca a Isabella	Bloque 2, Cap. 588
¿¿quién iba a pensar que Franchesca sería tremenda tramposasa!!!	Tito	Franchesca	588, bloque 3
Está mal. Acaba de meterse un grito como la chibola del exorcista	Tito	Teresa	588, bloque 3
El día que a tu hija la dejen plantada por una vieja, ahí te quiero ver	Nelly	Raúl	588, bloque 3
Maldita Francisca, maldita Rafaela			588 bloque3
No me traigas a esa mujer	Nelly	Lucho	588, bloque 4
Esa mujer no es buena.	Nelly	Lucho (refiriéndose a Reina)	588, bloque 4
Shirley: No. pero hay que ser bien estúpida para dejarlo ir. Grace: a quién le has dicho estúpida Shirley: a tí...pero qué se puede esperar de Sarita Colonia. Empieza la pelea. Grace: Fuera de mi casa, resbaloza!	Shirley	Grace	588, bloque 4
- Doña Nelly: sí, y de Shirley y de Jhonny pero...no me traigas A ESA MUJER. Y él le responde: Reina y yo nos vamos a casar.	Nelly	Reina	588, bloque 4

Tremendo jollón la nona ¿no?	Joel a Fernanda	Franchesca	588, bloque 5
Charito: en MI casa ¡no te quedas! Reina: ¿tu casa? Yo estoy con Lucho ahora, la arrimada eres tú. Ambas se agarran de las mechas. .	Reina	Charito	588, bloque 6
Charo: cómo vas a meter a esta mujer a la casa de tus hijos y de tu madre	Charo	Reina	588, bloque 6
Reina: no le des explicaciones a esta	Reina	Charo	588, bloque 6
Ya compadre tranquilo. Así son las mujeres , no tienes que sufrir, sino mírame a mí, a mí me plantaron compadre y yo sigo en pie.	Tito	Mujeres	588, bloque 6
Charito: No voy a permitir que esa mujer se burle de mí y de mi familia. ¿Qué crees que me voy a quedar tranquila después de todo lo que me ha dicho...? y Lucho está hecho un idiota ... si piensa dejar a sus hijos sin nada. Esa mujer es una arpía ...	Charo	Reina	588, bloque 7
Nelly: no palo seco , vengo a decirte toda la verdad sobre tu madre	Nelly a Isabella	Franchesca	588. bloque
Miguel Ignacio habla por teléfono con la mirada de tiburón, Miguel Ignacio: maldita , si le haces algo a Oto...Escúchame bien, devuélveme a mi hijo.	Miguel Ignacio	Claudia zapata	589, bloque 1
Niña esto es entre adultos, doméstica , llévatela	Nelly	Ermelinda	589, bloque 1
Joel le dice y como te cayó lo de la tramposa de tu madame,	Joel	Franchesca	589, bloque 4
Fernanda: ...mejor cuéntame ya les dijiste en tu casa? Nelly (asomando por una ventana): Joel, ya terminaste con la nieta de la robamaridos ? F: por lo visto no les has dicho nada	Nelly	Fernanda	589, bloque 4
No Grace, no eres una idiota . Nicolás es un buen muchacho y no te va a perder por una aventura hawaiana	cura	Grace	Cap. 589, bloque 4
¡Pobrecita!!! (cuando Grace se va, porque no cree lo que le ha dicho)	cura	Grace	

Miguel Ignacio (golpea la mesa) : Maldita Claudia¡¡¡	Miguel ignacio	Claudia	589, bloque 5
Grace está contenta por ellos. ¿se casaron? Ellos les dicen que sí, pero que baje la voz. Grace: ¿por qué? ¿estás embarazada? Fernanda: no, nos casamos por amor, y para evitar que nuestra familia nos separe. Grace: pero si mi familia te quiere mucho. En ese momento nuevamente asoma por la ventana doña Nelly: Joel: ¿todavía no terminas con la nieta de la Salomé esa?	Nelly	Fernanda	589, bloque 5
Reina: Esta es peor que su madre ah? Shirley va a la ventana y le dice (a Grace): tonta , qué te has creído. Reina: mira a tu hija. (...) Reina: y ahora te vas a poner de su lado? De esa malcriada? (...) Shirley: papá soy o no soy tu princesita. Lucho: lo sigues siendo hijita. Grace por la ventana: claro, porque solo tienes UNA princesita. Reina por la ventana: ¡Grace, ábreme la puerta! ¡oye mocosa!	Reina y Shirley (quería que le abra la puerta)	Grace	590, bloque 2
Desde chiquita eras altanera , te sentías mejor que el resto, nos tratabas con la punta del pie...	Nelly	Isabella	Cap. 590, bloque 2
...ya es tiempo que sepas que clase de mounstruo es Franchesca Maldini	Nelly	Isabella	590, bloque 2
No todos los días una señorona de su casa se comporta como si fuera una casquivana de siete suelas.	Don Gil	Franchesca	590, bloque 3
De qué quieres hablar papá, de esa absurda idea de meter a esa mujer y a tu princesita en mi casa?	Grace	Shirley	590, bloque 3
Nelly: sácame a esa enana , voy a acabar con todos los Maldini	Nelly	Fernanda	Cap. 591, bloque 1
¿Por qué esa bruja maldita tenía que adelantarse, con qué derecho?	Bruno	Nelly	591, bloque 2
Cómo te atreves a obligarme a vivir bajo el mismo techo con esa mujercita	Nelly a Lucho	Reina	591, bloque 3

<p>Lucho: estamos rehaciendo nuestras vidas mamá</p> <p>N: ella te está usando</p> <p>L: no te permito que hables así de la madre de mis hijos. Reina tiene tanto derecho de vivir en esta casa como Charo.</p> <p>N: derecho derecho, esa palabrita me la tengo acá. Jamás he visto que la esposa y la querida vivan bajo el mismo techo.</p>	Nelly	Reina	591, bloque 3
<p>Lucho: Charo ya no es mi esposa Nelly. pero lo fue, y te amó, y crió a tus hijos cuando tú te largaste con esa... Lucho te pido por favor que en este momento te lleves a esa mujercita de mi casa.</p>	Nelly	Reina	591, bloque 3
<p>L: no lo voy a hacer no tiene a donde ir, mis hijos no tienen la culpa de nada.</p> <p>N: ellos son mis nietos y se pueden quedar en esta casa, pero esa mujercita, la resbalosa de tu querida no.</p>	Nelly	Reina	591, bloque 3
<p>Escena Bruno se seca el sudor y le pregunta a Isabela: Que tú eres hija ¿de quién?</p> <p>I: gente de la sierra papá, gente de color oscuro, que viste raro y habla como don Gilberto.</p> <p>B: (murmura entredientes) esa vieja desgraciada</p> <p>I: ¿qué dijiste papa?</p> <p>Bruno: no, no, esa mujer nos quiere desgraciar la vida.</p>	Bruno	Nelly	591, bloque 3
<p>Isabella: me dijo que ustedes me habían comprado.</p> <p>Bruno: ¿eso te dijo? (asustado y sorprendido)</p> <p>Isabella: Daddy si tú me dices que eso es mentira, yo te creo.</p> <p>Bruno se levanta, cortando la conversación y dice: ah no no no, inmediatamente voy a buscar a esa mujercita para aclarar. No tiene ningún derecho de decir esas cosas horribles. (...)</p>	Bruno	Nelly	591, bloque 3

Teresa: (...) ¿cómo pudiste hacer eso? Cómo pudiste casarte con la nieta de la mujer que desgració mi vida? Joel: mientras que yo me estaba casando no sabía que te estaban robando al Pendeivis. Quien iba a imaginar que te iban a cambiar por una anciana , tan bien pues.	Joel	Tere	591, bloque 4
Charo va a su cuarto y regresa, entra y les tira sus ropas por la ventana. Reina: salvaje!!	Reina	Charo	591, bloque 5
Reina a Shirley: tranquila, deja que haga su berrinche porque de aquí nadie nos mueve	Reina	Charo y Grace	591, bloque 5
Charo: tú crees que yo voy a permitir vivir bajo el mismo techo con la eterna amante de mi exesposo? Ni un minuto se van a quedar en esta casa. Fuera de aquí!!!	Charo	Reina	591, bloque 5
Charo: yo sé que poco importa mi opinión en esta casa , pero pensé que en este asunto merecía cierta consideración. Ne: Charo, no podíamos permitir que Lucho viva en cualquier sitio con su familia. Esta también es su casa.	Charo	Sobre sí misma	591, bloque 5
Charo: No pienso quedarme ni un minuto más en esa casa, y no voy a compartir el techo con esa mujercita	Charo	Reina	592, bloque 1
Escena Fernanda le dice a Joel que ya le contó a su mamá y que ésta no le dijo nada, está sorprendida. Joel le contesta que si no le hizo ningún berrinche , concluye en que tal vez se haya quedado muda de la impresión.	Joel	Isabella	Cap. 592, bloque 1
Charo: mira Reina no tengo ganas de hablar de todo esto, que para mí no es más que la ambición de una mujercita que se metió por los palos , arruinando un matrimonio feliz. Reina: es que no me conoces Charo: con lo poco que te conozco me basta y me sobra.	Charo	Reina	592, bloque 3

Lucho (molesto) me voy a dormir a la sala. Reina: me dejas como la bruja del cuento Desde afuera gritan: ¡eres la bruja!	Reina, Charo y Grace	Reina	592, bloque 3
Charito: yo no le hago caso a las busconas	Charo	Reina	592, bloque 3
Charo: qué clase de vocabulario es ese, como se nota que eres una mujer de cuarta Reina: ... de cuarta, tu abuela será	Charo	Reina	592, bloque 3
Grace: todo cae por su propio peso. Viviendo en la casa todo el mundo se va a dar cuenta la clase de gente que son. Charito: tiene razón Grace, las cosas caerán por su propio peso, a esas dos arpías nadie las aguanta	Charo	Reina y Shirley	592, bloque 5
Desgraciada tal por cual, traidora, casquivana, descocada... (lee los mensajes del celular que le ha mandado Bruno, hasta ahí se ríe) <u>Isabela ya lo sabe todo...</u>	Bruno (Franchesca lee divertida los mensajes que le manda Bruno en el celular...hasta que...)	Franchesca	592, bloque 5
Nelly (a Nicolás por teléfono) : que bueno que ya llegaste a Hawai (...) porque mientras que tú te das la gran vida, la forajida de tu abuela...	Nelly	Franchesca	593, bloque 2
Bruno (sobre Isabella): está encerrada en su cuarto, odiando al mundo: mala madre.	Bruno	Franchesca	593, bloque 2
Le transferiste las acciones a una delincuente.	Hombre del directorio	Claudia Zapata	Cap. 593, bloque 3
Don Gil: oye mocosa !! Para ahí...¿a dónde crees que vas sin pagar?	Don Gil	Trabajadora del hogar	
Teresa: es esa mala mujer que se burló de mí...	Tere	Franchesca	593, bloque 5
Tere grita: ursurpadora quitamaridos , familia venid a mí...familia venid ... es la Franchesca	Tere al ver a Franchesca en las Lomas	Franchesca	593, bloque 5
Nelly: vamos a quemar a la bruja. Todos: SIIIIII Tere: esa vieja mala tiene que sufrir tanto como sufrí yo	Nelly, Tere	Franchesca	593, bloque 5

En la calle, Nelly: da la cara casquivana , no tienes escapatoria Tere: si da la cara, ursurpadora de hombres !!	Nelly y Teresa	Franchesca	593, bloque 5
Nelly (ya en la calle): Da la cara casquivana .	Nelly	Franchesca	Capítulo 593, bloque 5
Tere: Sí... da la cara ursurpadora de hombres!!	Teresa	Franchesca	Capítulo 593, bloque 5
Tere: esa vieja mala tiene que sufrir tanto como sufrí yo	Teresa	Franchesca	593, bloque 5
Bruno: solo te faltó mandarle besitos... ¡¡descarada!! Franchesca: ¡sin insultos! Bruno: ah... ahora te vas a molestar? Te vas a ofender... después de haber dejado a nuestra familia en el escándalo más grande de nuestra historia.	Bruno	Franchesca	594, bloque 2
Charito: doña Nelly hay algo de lo que no hemos hablado y que me gustaría que sepa... Nelly: ¿a qué te refieres? Charo (reclama a Nelly): a esa mujercita ...se viene a vivir aquí, se comporta como si fuera la dueña de todo...	Charo	Reina	594, bloque 3
Nelly: esa es una mujercita como cualquiera de nosotras con defectos y virtudes. Charito: por favor... Nelly: Charito el problema es que todo el mundo ve la viga en el ojo ajeno.. . Charito dime alguien te cuestiono cuando tú te metiste por los palos para quitarle el platanazo a la Susu.	Nelly	Reina	594, bloque 3
Nelly: (...) Reina vive en esta casa, y no es una mujercita tan insoportable como creíamos...	Nelly	Reina	594, bloque 3
Charo sale con un cartel que dice: Muerte a Franchesca mala, perversa y fresca . Luego Nelly le pide que lo coree. No puede, y son todos los Gonzales quienes lo hacen	Cartel de Nelly	Franchesca	594, bloque 3

Raúl(a Charito, consolándola): son manotazos de ahogado. Es la forma como está tratando de ganarse a la familia con su comidita. Pobre mujer...	Raúl	Reina	595, bloque 4
Raul se retira. Charito dice: cree que todo el mundo irá corriendo a comerse su aguadito. Raúl: qué ilusa , por favor. Se despiden	Raúl	Reina	595, bloque 4
Charito: odio a esa mujercita ¡¡¡	Charo	Reina	595, bloque 4
Grace preocupada y aparece Shirley preguntando ahora donde está Nicolás... Grace: sigue en Indonesia y pobre de ti que te burles de mí. Shirley: Grace soy tu hermana, yo solo quiero tu felicidad. Grace: a mí no me engañas. Shirley: está bien, eso te pasa por idiota . Y se va riéndose.	Shirley	Grace	595, bloque 4
Charito: esa ursurpadora ha venido a quitarme lo que es mío. Raúl: esa ursurpadora está actuando de manera más inteligente que tú Charo. Encima la defiendes. A claro, ella es muy inteligente, y yo qué ... una brutaj	Charito	Reina	595, bloque 5
Raúl: Charo, puedes dejar de comportarte como una niña engreída ? Charo: ahora la mala de la película soy yo. Ahora ya entiendo, Reina se ha robado a todos con su comida.	Raúl	Charo	595, bloque 5
Charo: no soy tan fría ni tan racional como para elaborar una estrategia mientras esa mujercita se roba lo que es mío	Charo	Reina	595, bloque 5
Charito: Yo no he perdido ninguna batalla Raúl, y no voy a permitir que esa mujercita me gane.	Charito	Reina	595, bloque 5

ANEXO 2: RELACIÓN DE ADJETIVOS CALIFICATIVOS NEGATIVOS DIRIGIDOS A HOMBRES

Adjetivo calificativo	Quién lo dijo	Refiriendo se a quien	Capítulo
Maldita sea, Franchesca, me has convertido e un un cornudo	Bruno	Para sí mismo	588, bloque 2
Bestia , animal , anda consuela a Pepe	Nelly	Tito	588, bloque 3
Nelly: dime Lucho, a quien has salido tan idiota ? ah? Tu padre era sonso pero no tanto	Nelly	Lucho	588, bloque 4
No, no sé, nada sabe usted platanazo	Félix	Raúl	588, bloque 7
Llega Fernanda e Isabella la reprende y le dice: Fernanda, muy mal, nuestra familia a punto de derrumbarse, y tú al frente con esa gente!!! ¿se puede saber desde cuando un horrible niño con cara de pez es más importante que nuestra familia?	Fernanda	Joel	588, bloque 7
Charito: No voy a permitir que esa mujer se burle de mí y de mi familia. ¿Qué crees que me voy a quedar tranquila después de todo lo que me ha dicho...? y Lucho está hecho un idiota ... si piensa dejar a sus hijos sin nada. Esa mujer es una arpía...	Charo	Lucho	588, bloque 7
Eres un inconsciente Joel, son muy jóvenes	Charo	Joel	589, bloque 1
Peter y Fernanda, ella le cuenta que se han casado. Peter: Señorita Fernanda, dígame la verdad... cuántos meses tiene. Fernanda: ninguno, Peter no estoy embarazada. Me casé por amor... Peter: pero con Joel Gonzales, un muchacho sin oficio ni beneficio de qué van a vivir... Fernanda: él está trabajando y yo también...	Peter	Joel	589, bloque 2
Miguel Ignacio: qué hiciste bestia !	Miguel Ignacio	Raúl	Cap. 589, bloque 2

Félix en paños menores está bailando en el cuarto de Tere, y ella lo mira extrañada. Nelly entra al cuarto y lo encuentra, y le dice: “TUUUU, que haces acá¡ ¡fuera de acá mamarracho mañoso! ”. Félix: tranquila ya está todo conversado con don Gilberto. Don Gil: Claro pues, el Félix es un buen muchacho que quiere mucho a la Teresita.	Doña Nelly (cuando encuentra a Félix en paños menores en el cuarto de Tere, y se quiere casar con ella)	Félix	589, bloque 4
Nelly: crees que mi hija está tan mal para conformarse con este wachiman poca cosa ? Ella se merece algo bueno y decente . En este momento agarras tus cochinadas y te largas de aquí antes que te eche agua caliente. Nelly lo vota a Félix.	Nelly	Félix	589, bloque 4
Peter: qué raro¡¡ los peces se matan con una caña no a balazos. Don Bruno cada día está más reblandecido .	Peter	Bruno	590, bloque 5
Fernandita casada con ese marginal , no lo puedo soportar.	Bruno	Joel	590, bloque 5
Sal infeliz ¡¡	Bruno	Félix	590, bloque 5
Vengo a defender el honor de mi nieta. Ustedes son una banda de marginales	Bruno	Los Gonzales	Cap. 590, bloque 5
Bruno como se ve que estás viejo : Joel y Fernanda terminaron	Nelly	Bruno	590, bloque 5
Nelly se abalanza contra Joel: ¡Te volviste loco!	Nelly	Joel	Cap. 591, bloque 1
el cura loco que los casó	Nelly	Cura	Cap. 591, bloque 1.
Y a ti ¿cómo se te ocurre casarte con un marginal ?	Bruno	Fernanda	591, bloque 2
A donde nos va a llevar a esta juventud, juntar una chica de sociedad con este mamarracho .	Bruno (disgustado por el matrimonio de Fernanda y Joel)	Joel	591, bloque 2
Lucho: he decidido darle una oportunidad. Ella vino a Lima a buscar mi apoyo y yo se lo negué. Miguel Ignacio la sedujo, estaba confundida no sabía qué hacer. Además Charo ya no necesita vivir en esta casa, ya tiene al idiota del platanazo , que se largue a vivir con él. Reina me necesita, mis hijos me necesitan, ya le di la espalda una vez y no pienso hacerlo de nuevo.	Lucho	platanazo	591, bloque 3

Tere: ¿una nueva familia? Nelly: Sí hijita, el imbécil este se casó con la Fernanda. Ahora es un Maldini, es un traidor	Nelly	Joel	591, bloque 4
Tere: (llora) qué insensible eres!!! Nelly: eres una bestia mira lo que has hecho. Y nuevamente le pega. iii fueraiiii	Nelly	Joel	591, bloque 4
Franchesca: ¿En qué momento pasó todo esto Peter? Bruno: supongo que cuando hacías el papelón de tu vida fugando con ese tal Pendeivis.	Bruno	Pendeivis	594, bloque bloque 1
Pendeivis regresa, cobarde, inmundicia, regresa basura.	Los Gonzales	Mariano Pendeivis	594, bloque 1
Franchesca: (...) estás aprobando su matrimonio con Joel Gonzales? Isabella: Fernanda noooo, con el horrible niño cara de pez... nooooo	Isabella	Joel	594, bloque 1
Franchesca: cómo puedes decir eso...en pocas palabras estás aprobando su matrimonio con Joel Gonzales. Isabela (la mira sorprendida) Sale corriendo del cuarto gritando: Fernanda.... Entra al cuarto de Fernanda la llama pero no la encuentra. Isabela: Fernanda nooo con el horrible niño con cara de pez...Noooo	Isabella	Joel	Cap. 594, bloque 2
Esc. Bruno: tomando en la sala. Isabela entra gritando: mi Fernandita nooooo (sale a la calle gritando) Fernandita, con el horrible niño cara de pez nooooooooo , Fernandita tus hijos, mis nietos... noooo.	Isabella	Joel	Cap. 594, bloque 2

<p>Nelly tiene un copón en la mano (está tomando un trago con una copa muy grande):</p> <p>Nelly (tiene foto?) : quien iba a pensar que ese tarambana de Joel se convertiría en la espada de mi venganza.</p> <p>Charito: es horrible lo que acaba de decir!!</p> <p>Nelly: ...pero es la verdad... al principio no me di cuenta de los alcances de este matrimonio, pero hoy estamos cosechando los primeros frutos...</p> <p>Chúpate esa Francisca...qué bien me siento...qué bien me siento</p>	Nelly	Joel	594, bloque 2
<p>Bruno: ¿Puedes largarte entrometido?</p>	Bruno	Peter	594, bloque 2
<p>Bruno: Mariano Pendeivis maldito!...</p>	Bruno	Mariano	594, bloque 2